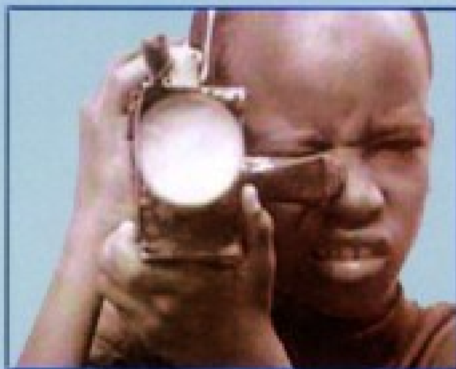
السينما العربية
و الأفريقية





تأليف : ليزبيث مالكموس ـ روى آرمز
ترجمة : سهام عبد السلام
مراجعة : هاشم النحاس

586

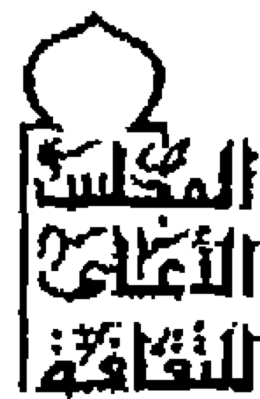
المشروع القومى للترجمة

السينما العربية والأفريقية

تأليف : ليزبيث مالكموس ، و روى آرمز

ترجمة : سهام عبد السلام

مراجعة : هاشم النحّاس



٢٠٠٣

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٥٨٦
- السينما العربية والأفريقية
- ليزبيث مالكموس و روى آرمز
- سهام عبد السلام
- هاشم النحاس
- الطبعة الأولى : ٢٠٠٣

هذه ترجمة كتاب :

Arab and African Film Making

By:

Lizabeth Malkmus and Roy Armes

published by zed Books Ltd, 1991

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس : ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St, Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 7352396 Fax: 7358084.

المحتويــــات

القسم الثانى : السينما العربية

الفصل الثالث : الفيلم الملحمى (فيلم البطولة)

الفصل الرابع : الفيلم الكوميدى (الملهاة)

الفصل الخامس : الفيلم الدرامى

الفصل السادس : المشهد

الفصل السابع : شريط الصوت

إهــــــداء

إلى،
جيمس و ريفين مالكموس

و

كارولين، و هيلين، و فيليب، و آليسون آرمز

شكر وعرفان

يود المؤلفان أن يتقدما بالشكر لمن قرءوا أجزاء من هذا الكتاب وعبسوا أو ضحكوا ، أو على الأقل قالوا إنهم يريدون أن يشاهدوا بعض الأفلام التى ورد ذكرها به. من هؤلاء ، تود ليزبيث مالكموس أن تشكر ريفين مالكموس، وبيتى أوسلى، ونضال الأشقر، وليندا هولين. كما تحب أن تشكر دوجلاس لوندز الذى قدم لها الصور، والبروفيسور جون وأنزبورو لما قدمه لها من تشجيع ثقافى . ويقدم المؤلفان امتنانا خاصا لسمير نصرى الذى جمع وصنف معظم القسم الخاص بالتوثيق . أما روى آرمز ، فيزجى مزيد الامتنان لأيريك ليكانايتسكى ، وسيلفيا مارشال لمساعدته بعرض الأفلام ، وأخيرًا ، يتقدم المؤلفان بالشكر للجهات التى زودتهما بالصور الفوتوغرافية :

مؤسسة DES TROIS MONDES ، ومهرجانات لندن ، ونانتس ، وقرطاج ، وواجادوجو، وعلى رأس الجميع مخرجو الأفلام أنفسهم .

مقدمـــة

تضم دفتـا هـذا الـكـتـاب مجـمـوعـة دراسـات تحـلـل أفـلام السـيـنمـا الـعـربـيـة والأفريقية ، من خلال أهم عـاملين ترهن بهما السينما فى تلك المناطق : الشروط الخـارجية، والصيغ الداخلية . يرسم القسم الأول من الكتاب تخطيطًا سريعًا لبوادر بزوغ السينما فى هـاتين المنطقتين الإقليميتين ، متتبعا إياها منذ عهد الاستعمار إلى عهد الاستقلال، فاحصا ما جلبه عليها العهدان من ضغوط سياسية واقتصـادية واجتماعية ، وحيث إن السينما ليست مجرد إدارة لإنتاج أعمال فنية مستقلة بذاتها؛ فقد عـاملها المؤلفان بوصفها وسيلة من وسائل الإعلام العديدة، مثلها مثل صنـاعة الـنشر ، والإذاعـة ، والـتسـجـيلات الصـوتـيـة ، تـتـعـاون تلك الـوسـائل مـع السـيـنمـا وتنافسها، والسينمـا عرضة مثلهن بشكل أو بآخر لدعم الدولة ، واستغلال القطاع الخـاص ، وتصديق الـرأى العام المحلى ، ولابد أن تستتبع تلك الاعتبارات مسائل مثل النخبوية ، والأساليب الثقافية القديمة والازدواجية الدائمة للنماذج الشعبية .

القسمـان : الثـانى والثـالث من الكتـاب ، عبارة عن سلسلة من المقالات عن صيغ الأفلام نفسها ، فى سينما كل من العالم العربى وأفريقيا السوداء . فى القسم الثـانى يدرس الكتاب الفيلم فى العالم العربـى بالتركيز على أحد أهـم مكونات القصة : البطل والبطلة ، وينتقل فى تحليله من إشكاليات السرد الروائـى إلى إشكـاليات التمثيل **representation** . يقتفى الفصل الثالث صحوة البـطل والبطـلة صراحة . أمـا الفصل الرابـع فيراقب أية زلة قدم لهمـا قد تزحزحهما عن مكانهمـا . بينما يتأمل الفصل الخـامس انحدارهما إلى السفح . وفى الفصول : السادس والسابع والثـامن تم عمل مسح للقطات التـى يظهران فيها ، والخطابـات **discourses** التـى يُسمـع فيها صوتـاهمـا ، والآثـار الدالة على رحلتهمـا . أمـا الجزء الثـالث من الكتـاب فيدرس بعض المسائل المهمة التـى تثيرها سينما أفريقيا السوداء . تصف الفصول : التـاسع والعـاشر والحـادى عشر كيف يتشكل العـالم الأفريقـى فى السينمـا ، كنفسه ، وكفن سينمائـى ، يدخل الكتاب إلى ذلك العالم من بـاب بدء السرد الروائـى والمشاركة فيه، ثم يستكشف امتداد تلك السينما وتنقلاتـها الفجائية فى المكان ، وهـى امتدادات وتنقلات ذات خصوصية . وأخيرًا ، ينظر الكتاب للصوت والمكان وهمـا متشابكان

فى جدل – فى إطار البنى الزمنية للفيلم – يؤدى إلى إنتاج النماذج المألوفة لقصة الفيلم الأفريقى ، رغم عدم ألفتنا إياها .

القسمان : الثانى والثالث من الكتاب ، شكليان وتأمليان . يدرس المؤلفان المسائل الشكلية كطريقة لتجنب العوامل الموروثة فى بِنَى النهج الأخرى : خيبة الأمل فى النهج الزمنى، والحتمية فى النهج الوصفى، وروادع النهج الذى يركز على الفرد العبقرى . لكننا لا نطرح الأجناس الفيلمية والاصطلاحات إلا كى ندرس تحولاتها. وقد ركزنا على محور الأفلام ونظم الصراع فيها كى نخفف من جفاف التقسيمات. استرسلت المقالات فى تناولها الأفلام أحيانا، وترددت أحيانا أخرى، كما خاطرت من حين إلى آخر بمقارنتها بنظائر لها فى السينما الغربية الحالية ، أو بتقاليد الماضى فى الشرق أو فى الجنوب. لم تدَّع المقالات الخروج بخلاصات تاريخية أو إقليمية، لكنها حاولتْ أن ترسم الخطوط العامة لأنماط الأفلام العربية والأفريقية، سواء ما تحقق منها بالفعل أو ما يشكل تحققه إمكانية مستقبلية.

يقدم الكتاب فى قسم إضافى خلاصة وثائقية عن صنع الأفلام العربية والأفريقية . لا يصلح مفهوم "السينما القومية" لدراسة عن الأفلام العربية والأفريقية ؛ للأسباب التى برهنَّا عليها بدقة فى متن الكتاب ، ومن ثم ، تقدم لنا الوثيقة ملحقا حديثا مأخوذا عن المصادر الموجودة (باللغة الفرنسية غالبا) ، وذلك بتقديمها لقائمة مرتبة أبجديا بمخرجى الثمانينيات، سواء الجدد منهم أو من بدءوا أعمالهم فى فترات أسبق ، واستمروا فى العمل حتى ذلك الحين.

ينبغى أن يلاحظ القارئ أن كتاب "السينما العربية والأفريقية" قد وُضِع بقصد تحليل الأفلام لا نقدها، لذا، يندر أن يستخدم المؤلفان نعوت مدح أو ذم. وهو كتاب يشرع فى الإيحاء بالخطوط العامة للنُهُج والتساؤلات فقط ، ولا يدعى أنه قتلها بحثا. اهتم المؤلفان أساسا بتحويل بؤرة الاهتمام فى مناقشة صنع الأفلام العربية والأفريقية من مجرد التركيز – كالمعتاد – على مسائل الفكرة والمضمون إلى مسائل تساويها فى الأهمية، هى مسائل الشكل . وبذا نلقى عليها الأضواء . اشترك المؤلفان فى كتابة المقدمة وقاموس المخرجين ، لكن روى آرمز كتب الجزأين الأول والثالث من الكتاب ، وكتبت ليزبيث مالكموس الجزء الثانى منه .

ملحوظة عن عناوين الأفلام وتواريخها

عند ذكر أى فيلم للمرة الأولى فى متن الكتاب ، يذكر معه اسم مخرجه ، وبلد الإنتاج ، وتاريخه ، وعنوانه باللغتين الإنجليزية والأجنبية [غير الإنجليزية]. وحيث لا ترد ترجمة ولا نسخٌ لعنوان الفيلم ، يعنى ذلك أن العنوان يتشابه باللغتين الإنجليزية والأجنبية (و يكون فى العادة اسم علم) . والتاريخ المذكور قرين كل فيلم هو تاريخ العرض الأول للفيلم، لكن كثيرا ما تكون التواريخ تقريبية، حيث إن عددًا من الأفلام لم تعرض أبدا فى بلدها الأصلى ، وبعضها لم يحظ بالتوزيع فى أى مكان .

أما بالنسبة لعناوين الأفلام ، وترجمتها ، وكتابة منطوقها بالحروف الإنجليزية، فيستحيل أن نصل فى ذلك إلى الاتساق التام ؛ فكثيرا ما تعرض الأفلام فى المهرجانات ، ويكتب النقاد عنها تحت عناوين تغير فيما بعد عند عرضها عرضا عاما فى الخارج . كما أن عديدًا من العناوين التى تعرف بها الأفلام ليست إلا ترجمة تقريبية للعنوان الأصل ؛ لأن العنوان ترجم للإنجليزية عن نسخة فرنسية وليس عن لغته الأصلية مباشرة . وقد تبنينا فى كتابنا استخدام عنوان الفيلم أو ترجمته التى يرجح أن يعرف بها ، أو العنوان وترجمته معًا . بالنسبة للأفلام العربية ، ترد مع ذكرها للمرة الأولى بمتن الكتاب كتابة لمنطوق عنوانها بالحروف الإنجليزية بطريقة مبسطة فى متناول العامة . الحرف الوحيد الذى نضع بدله شكلا آخر هو حرف العين العربى 'ain ، الذى نميزه بفاصلة على حرف الألف الإنجليزى هكذا a ؛ نستخدم فى الإرجاعات التالية للمرة الأولى العنوان الإنجليزى ، لكن يمكن الرجوع للمنطوق المرسوم بالحروف الإنجليزية فى الفهرس . فى حالة الأفلام الأفريقية نجد أن معظم الإرجاعات فى المرات التالية للمرة الأولى ترد باللغة الإنجليزية ، لكننا نحتفظ بالعنوان الأصلى إذا رجحنا أنه مألوف للقارئ أكثر من ترجمته الإنجليزية ، مثل " ييلين "مثلا بدلا من "إشراق" (العنوان الذى قدم به فى المهرجان) ، أو "الضوء" (العنوان الذى يعرض تحته فى المملكة المتحدة) .

القسم الأول

السياق

الفصل الأول

السينما تحت الاحتلال

دخول السينما إلى المنطقة :

بدأت المرحلة الأولى من مراحل تطور وسائل الإعلام الحديثة قرب نهاية القرن التاسع عشر بولادة التصوير الضوئي (الفوتوغرافى) على مستوى الهواة، ويرجع الفضل فى ذلك إلى "توماس آديسون" الذى اخترع كاميرا كوداك فى سنة ١٨٨٨. تميزت تلك المرحلة أيضا باختراع "لويس لوميير" للسينما فى سنة ١٨٩٥، وبتسجيل الفونوغراف "المُحَسَّن" الجديد الذى حصل "آديسون" على براءة اختراعه سنة ١٨٨٨، وجرامافون "إميل برلينر" سنة ١٨٨٧، وبدء الصحافة الشعبية بإنشاء جريدة الديلى ميل، أول جريدة زهيدة الثمن صدرت سنة ١٨٩٦؛ إضافة إلى بواكير أعمال "جوجليلمو ماركونى" وغيره من العاملين فى مجال البث اللاسلكى. تميزت تلك الحقبة أيضا بالموجات الأولى للغزو الإمبريالى الذى تورطت فيه الإمبراطوريات الأوروبية وحكومة الولايات المتحدة الأمريكية عبر البحار فى كوبا والفلبين. امتدت الموجة الأخيرة العظمى للمد الإمبريالى الأوروبى العارم حتى اندلاع الحرب فى سنة ١٩١٤، وكان لها أثر قوى على أفريقيا والعالم العربى على وجه الخصوص. تشمل أهم تواريخ هذه الموجة: الاحتلال البريطانى لمصر سنة ١٨٨٢ الذى استمر لمدة أربعة وسبعين عاما؛ ومؤتمر برلين، الذى عقدته القوى الأوروبية فى ١٨٨٤–١٨٨٥ من أجل تقسيم أفريقيا، وتبعه تأسيس دولة الكونغو الحرة سنة ١٨٨٥ ؛ والغزو الإيطالى الفاشل لأثيوبيا فى ١٨٩٤–١٨٩٦ ؛ ونجاح الفتح البريطانى للسودان سنة ١٨٩٨؛ وابتداع فرنسا لأفريقيا الغربية الفرنسية

التى خلقتها فى سنة ١٩٠٤، وأفريقيا الاستوائية الفرنسية فى سنة ١٩٠٨، والمحميات الفرنسية التى أنشئت فى تونس فى سنة ١٩٠٨، وفى مراكش فى سنة ١٩١٢؛ وتوحيد نيجيريا فى سنة ١٩١٤؛ كما منحت عصبة الأمم فرنسا حق الانتداب على لبنان وسوريا، وبريطانيا حق الانتداب على فلسطين والعراق عقب تدمير الإمبراطورية العثمانية فى الحرب العالمية الأولى . لا عجب إذًا فى أن توجد رابطة جلية بين تطور وسائل الإعلام الحديثة – كالسينما مثلا– فى أفريقيا والعالم العربى وبين وجود النظام الاستعمارى الأوروبى . ومهما تباينت المناطق الجغرافية الأربع التى يغطيها هذا الكتاب : أفريقيا السوداء، والمغرب العربى، ومصر، والمشرق العربى؛ إلا إنها تحمل جميعا علامة تأثر تطورها السياسى والاقتصادى والثقافى بالاستعمار.

كانت معظم الشركات الأوروبية والأمريكية العاملة فى مجال وسائل الإعلام الجديدة شركات صغيرة بالمعايير الحديثة؛ وبناء على ذلك تمكن الإنتاج السينمائى مثلا من أن يظل عملا يجرى فى نطاق عائلى لمدة عِقد أو أكثر من الزمن . لكن أصحاب هذا العمل اعتادوا منذ البداية على التفكير فى توزيع إنتاجهم على نطاق السوق العالمى ، لذا ، عُرضت السينما – بوصفها مثالا جديدا مبهرا للتقنية الغربية – على نطاق العالم أجمع فى بحر سنوات من اختراعها ، وقد نظمت عروض لأفلام "لوميير" السينماتوغرافية فى مصر فى فترة مبكرة ترجع إلى عام ١٨٩٦، فى الغرف الخلفية الملحقة بمقاهى القاهرة والإسكندرية [١] . وفى خريف نفس العام عرضت الأفلام السينماتوغرافية أيضًا فى مدينتى "الجزائر" و"وهران" الجزائريتين، اللتين يقطنهما أكبر عدد من المستوطنين الأوروبيين فى الجزائر [٢]. وفى تونس، نظم رائد الإخراج السينمائى "ألبرت سماما" (المعروف أيضا باسم "تشيكلى") مع صديقه المصور "سولر" العروض الأولى لأفلام "لوميير" فى سنة ١٨٩٧، وكان العرض يستغرق عشر دقائق، ويشمل فيلمى **"الخروج من المصنع" و"وصول القطار"**، مع عرض بعض شرائح الفانوس السحرى [٣] ، وقد شهد عام ١٨٩٧ نفسه العروض الأولى فى القصر الملكى بمدينة "فاس" فى مراكش [٤]. وفى أفريقيا السوداء تم تنظيم العرض الأول فى سنة ١٩٠٠ بداكار، وهى عاصمة السنغال ومركز جميع الأنشطة الفرنسية فى غرب أفريقيا، ويبدو أن منظمها كان

رجل استعراض متجول اصطحب معه الأفلام فى إحدى جولاته السياحية [٥] .
ويبدو أن العروض السينمائية الأولى فى أفريقيا السوداء الناطقة باللغة الإنجليزية قد تمت فى سنة ١٩٠٣ بقاعة "كلوفر" التذكارية بلاجوس فى نيجيريا ، ووفقاً لما ورد فى جريدة **لاجوس استاندارد** شملت العروض :

مشاهد لباخرة تمخر عباب الماء؛ نزاع بين زوجين؛ سباق للخيول فى الحقول؛ صور نابضة بالحياة للاعبى الأكروبات وغيرهم؛ ومشاهد من تتويج الملك إدوارد السابع بدير وستمنستر (وقد قالت الجريدة أن الموكب الملكى وحده يستحق ما دفع رسما لدخول العرض) [٦] .

ويبدو أن العروض المبكرة فى غير تلك النواحى من أفريقيا كانت محدودة، لكن بوادرها ظهرت فى سنة ١٩١٠ فى الكونغو البلجيكية (المعروفة الآن باسم زائير)، فى شكل عروض نظمها أعضاء الإرساليات فى ليوبولد فيل، وبرنامج نظمه شخص إيطالى لأفلام "ميلييه" فى ستانلى فيل ، وعرض آخر فى إليزابيث فيل [٧] .

وفى ليبيا افتتح الإيطاليون أول دار للعرض السينمائى فى سنة ١٩١٢. [٨]
تأخر إدخال السينما كذلك إلى الإمبراطورية العثمانية، لكن العرض الأول فى سوريا تم فى مدينة حلب سنة ١٩٠٨ وقد نظمه بعض رجال الأعمال الأتراك . [٩]
ودخلت السينما إلى العراق فى ٢٦ يوليو ١٩٠٩ حين تم عرض أفلام مجهولة المصدر فى دار الشفا ببغداد [١٠]. وجذبت تلك العروض مشاهدين أتى معظمهم من جاليات المستوطنين ، وأفراد النخبة المحلية الناشئة من المتفرنجين المهتمين بكل ما هو أوروبى.

كان أغلب من استوردوا السينماتوغراف رجال أعمال محليين ، أدخلوا إلى بلادهم أيضا المخترعات الغربية المستجدة الأخرى، إذ إن " تشيكلى" الذى جلب السينماتوغراف إلى تونس مثلا هو الذى أدخل إليها أيضا الدراجة، والتصوير الضوئى، والراديو. وفى أماكن أخرى، كان المروجون لوسيلة إزجاء وقت الفراغ الجديدة أوروبيين ممن استوطنوا تلك الأماكن. فعروض لاجوس مثلا نظمها التاجر الأوروبى "ستانلى جونز"، الذى مدحته الصحافة ؛ لأنه خفف من وطأة رتابة

الحياة فى لاجوس عن طريق تسلية مشوقة وبريئة"[11]. وبالمثل، قام "دى لا جارن"، وهو فرنسى مستوطن فى مصر، بتكليف مصور أجنبى فى سنة ١٩١٢ بتصوير أولى المشاهد السينمائية للإسكندرية ؛ ليزيد العروض التى تقدم هناك تشويقا بعرض هذه المشاهد [12] . انهمك الأوروبيون فى تلك الأعمال على نطاق واسع فى طول العالم غير الغربى وعرضه، وتعتبر أعمالهم فى أفريقيا والعالم العربى فى ذلك الحين انعكاسا لهيمنتهم على ذلك التطور الصناعى الحديث.

إن أفريقيا الواقعة تحت الاحتلال هى أكثر موقع يتضح فيه مدى القوة الدافعة التى أدت إلى الشروع فى إنشاء أسواق للأفلام ، استجابة لاحتياجات المشاهدين من المستوطنين الأجانب إلى التسلية ، وهى احتياجات يشاركهم إياها أقلية من أفراد النخبة المحلية الذين يتحدثون بلغة أجنبية إلى جوار لغتهم الوطنية، ويشاركون الأجانب ذوقهم وقيمهم. أما المستعمرات التى خلت من جاليات كبيرة من المستوطنين الأجانب فقد تطور فيها توزيع الأفلام ببطء، وظل يجرى عموما على نطاق ضيق. وليبيا مثال نموذجى لهذا الوضع. لم تنشأ فى ليبيا إلا عشرون دار عرض سينمائى أو نحو ذلك على مدى حوالى أربعين سنة ما بين عام ١٩١٢ وعام استقلالها فى سنة ١٩٥١. أقيمت "دستة" من دور العرض فى العاصمة "طرابلس"، ركزت كلها على جذب المشاهدين المتحدثين باللغة الإيطالية، فكانت تقدم أفلاما أجنبية دون ترجمة عربية [13] . وفى الجزائر سارت أيضا عملية عرض الأفلام السينمائية ببطء فى بداياتها، ولم تسجل الصحافة إلا أسماء حفنة قليلة من الرواد أتوا من فرنسا لعرض الأفلام، مثل البروفيسور الشهير "دافيد"، الذى عرض أفلام "ميلييه" فى الجمعية الأدبية لمدينة وهران فى سنة ١٨٩٩؛ ورجل استعراض اسمه "جودار" أتى سائحا فى سنة ١٩٠٠. ولم تنشأ فى الجزائر أية دار عرض سينمائى قبل عام ١٩٠٨. وبحلول عام ١٩١٤ لم يتجاوز عدد دور العرض السينمائى بها سبع دور عرض.

لكن بازدياد عدد الأوربيين فى الجزائر من حوالى ٧٨١٠٠٠ نسمة فى عام ١٩١٢ إلى حوالى مليون نسمة (مقارنة بأقل من تسعة ملايين نسمة من أبناء الجزائر الأصليين) فى زمن الحرب الجزائرية، سرعان ما انتشرت دور العرض

السينمائية وزاد عددها حتى بلغ ١٥٠ دار عرض فى سنة ١٩٣٣، تضاعفت فى سنة ١٩٥٦ إلى ٣٠٧ دار عرض (بالإضافة إلى ٣٦٠ كابينة عرض لأفلام مقاس ١٦ مللى). لكن معظم دور عرض الأفلام من مقاس ٣٥ مللى تركزت فى المدن الكبرى التى تسكنها الجالية الأجنبية ؛ إذ وجد فى مدينتى الجزائر ووهران وحدهما (حيث عاش حوالي نصف الأوروبيين) ما يزيد على مائة دار عرض. وقد تم إنشاء عدد قليل من دور العرض لتقديم التسلية للمشاهدين من أهل البلاد المحليين، لكنها كانت ذات إمكانيات محدودة جدا، كما أثقلت الأفلام المصرية التى يفضلها مرتادو هذه الدور بالضرائب. قدر إجمالى مشاهدى السينما فى الجزائر فى سنة ١٩٥٥ بعدد ٢٢ مليون مشاهد. لكن نسبة توزيع نوعى الأفلام كانت أبعد ما يمكن عن المساواة. فمن بين ١٤٠٠ فيلم تم تداولها آنئذ عن طريق شركات التوزيع البالغ عددها ٣٧ شركة، والمتمركزة جميعًا فى مدينة الجزائر، لا نجد إلا ٧٠ فيلما مصريا[١٤] .

ربما كانت حالة الجزائر بالغة التطرف، لكن نظم التوزيع من هذا النوع وجدت فى جميع أنحاء العالم الخاضع للاستعمار. لم تكن هناك قوة دافعة لإنتاج الأفلام محليا، والأفلام المستوردة تكاد تعكس تماما ذوق المستعمرين ؛ نتيجة لذلك، عملت السينما فى البلدان الواقعة تحت الاحتلال كقوة تشتيت اجتماعى، حيث إنها وسيلة لإزجاء وقت الفراغ استبعد من ساحتها السواد الأعظم من السكان . وحتى بعد الاستقلال لم يمكن تغيير هذا الوضع على الفور. فقد عكست البنية التحتية للعروض (دور العرض السينمائى نفسها)، وبنى نظام التوزيع الذى يبتغى الربح، الدور الذى لعبته السينما بوصفها وسيلة تسلية حضرية مستوردة. تحتاج مثل هذه البنية إلى مئات الأفلام سنويًا – أكثر مما قد يمكن إنتاجه محليا– كى تظل مفتوحة للموزعين العالميين للأفلام الأجنبية. والبديل الوحيد لذلك هو تدخل الدولة. لكن نادرا ما تدخلت الحكومات –خارج نطاق الكتلة الشرقية– تدخلا ناجحا لتشكيل نظم إنتاج وتوزيع سينما التسلية التجارية (رغم اهتمامها ، طبعا ، بإنتاج الأفلام التسجيلية والجرائد السينمائية).

وهكذا نجد نمطا أوروبيا وحيدا يسود توزيع الأفلام الناشئ فى جميع أنحاء أفريقيا والعالم العربى. وفى بواكير عشرينيات القرن العشرين، حين كان إنتاج

الأفلام الروائية فى مصر يتعثر فى خطاه الأولى، كانت الأفلام الفرنسية والإيطالية تسود سوق التوزيع إلى حد بعيد. ولم تعمل شركات التوزيع الأمريكية فى السوق المصرى مباشرة، حيث إن مبيعات الأفلام الأمريكية للوكلاء الفرنسيين شملت عادة حقوق توزيعها فى مصر وفلسطين وسوريا. وبالرغم من أن الأوربيين استمروا فى الإمساك بزمام تزويد السوق المصرى بالأفلام، تزايدت نسبة العروض الأمريكية لتصل إلى حوالى ٧٠٪ من العروض التى تمت فى سنة ١٩٢٩ (١٥). كان السوق الأفريقى عموما أصغر من أن يوليه الموزعون الأمريكيون اهتماما مباشرا، ولم تنشئ الهيئة الأمريكية لتوزيع الصور المتحركة فروعا خاصة بها لاستغلال سوق أفريقيا السوداء إلا فى الستينيات، فأنشأت شركة "آمبك" الفرعية للبلدان الناطقة باللغة الإنجليزية، وشركة "آفرام" الفرعية لغرب أفريقيا الناطقة باللغة الفرنسية (١٦).

إن أوضح الحالات المسجلة لعملية تحكم الاحتكارات التى أخذت بخناق توزيع الأفلام فى أفريقيا تحت الاحتلال هو النظام الذى أرست دعائمه شركتان فرنسيتان فى أفريقيا الناطقة بالفرنسية، وأفريقيا الاستوائية. وهاتان الشركتان هما ذاتهما فرعان من مؤسستين قابضتين مركزهما موناكو هما: شركة "كوماكيكو"، التى أنشئت فى سنة ١٩٢٦ ؛ وشركة "سوسيتيه أرتشامبول" التى أعيد إنشاؤها باسم " سيكما"، والتى تلت الأولى بعد بضع سنوات. قسمت هاتان الشركتان السوق بينهما وديا، ورفضتا التنافس عند شراء أفلام من باريس للسوق الأفريقية، واتبعتا سياسة جلب أرخص الأفلام وأقلها سعرًا . لم يكن حجم سوق التوزيع الذى تتحكمان فيه يزيد عن ٥٪ من حجم السوق الفرنسى، لكنهما عملتا على أن تجنيا منه أعلى الأرباح. صممت الشركتان نظاما شديد الكفاءة لتداول الأفلام فى المراكز الإقليمية الثلاثة (داكار ، وآبيدجان ، ودوالا) ولتغيير برنامج العرض بأكمله يوميا. اعتمد هذا النظام فى تحقيق الربح على تدفق عدد كبير من الأفلام عبر الأقاليم بشكل ثابت ومستمر ؛ لذلك، عندما انتهى الأمر بأفريقيا الفرنسية وأفريقيا الاستوائية إلى الانقسام إلى ١٤ دولة مستقلة، ثبت أن من المستحيل أن تنجح كل دولة منها على حدة فى تحدى قوة الاحتكار الأجنبى المزدوج لسوق التوزيع ؛ لهذا، تمكنت شركتا كوماكيكو وسيكما الفرعيتان من

الاستمرار فى الهيمنة على السوق بعد الاستقلال ، ودامت تلك الهيمنة حتى سنة ١٩٧٤ (١٧).

وسائل الإعلام الجديدة الأخرى :

كانت صناعة السينما مثالا للمشروع التجارى الرأسمالى الكلاسيكى، وقد ظلت مفتوحة عموما لقوى السوق. ويزداد هذا المثال وضوحا بمقارنة تاريخ وتطور صناعة السينما فى أفريقيا والعالم العربى بتاريخ دخول وتطور الصحافة والجرامافون والإذاعة فيهما. دخلت الصحافة إلى هاتين المنطقتين من العالم قبل زمن طويل من رواج الصحافة اليومية السيارة فى أوروبا عن طريق جريدتى **الدايلى ميل وبيتى باريزيان**. فى البداية ، جرت العادة فى أفريقيا والعالم العربى على النظر إلى الصحافة كأحد أشكال وسائل الاتصال الرسمية الصرفة، حيث ظهرت للمرة الأولى هناك بهذه الصفة حين افتتح نابليون أثناء حملته على مصر جريدتى **كوربيه دى ليجيبت ولا ديكا إيجيبسيان** المحررتين باللغة الفرنسية فى سنة ١٧٩٨. وبعد ذلك بثلاثين عاما، دخلت الصحافة مرة أخرى إلى مصر فى ١٨٢٧-١٨٢٨ بصدور **جورنال الخديو ، والوقائع** ، وهما جريدتان محررتان باللغة العربية لعرض سياسات محمد على (١٨).

وكذلك فى الجزائر ترجع الصحافة الرسمية إلى السنوات التى تلت الفتح الفرنسى مباشرة فى سنة ١٨٣٠. وللدول العربية الأخرى أيضا تاريخ صحفى طويل مع الجرائد الرسمية التى صدرت على نطاق واسع فى أواخر القرن التاسع عشر: **الأنباء** اللبنانية فى سنة ١٨٥٨؛ و"**الرياض**" التونسية فى سنة ١٨٦٠؛ و"**طرابلس الغرب**" الليبية فى سنة ١٨٦٠ ؛ وصدر فى العراق صحيفتى **سورية** فى سنة ١٨٦٥ **والزوراء** فى سنة ١٨٦٩؛ كما صدرت جريدة **سناء** فى اليمن فى سنة ١٨٧٩؛ وصدر فى السودان جريدتا **المغرب ، والجازيت** فى سنة ١٨٩٩ ، وجريدة **الحجاز** فى سنة ١٩٠٩ (١٩). وما زالت كثير من بلدان أفريقيا والعالم العربى تنظر حتى الآن إلى الصحافة على أنها جزء من الجهاز البيروقراطى للدولة .

لكن توجد أيضا تقاليد عريقة لاستقلالية الصحافة، تتصدرها فى الجزائر جريدة **الأخبار**، التى أنشئت كجريدة محررة باللغة الفرنسية فى سنة ١٨٣٩، ثم حررت باللغتين العربية والفرنسية فى سنة ١٩٠٣. ومن الصحف المصرية المستقلة نذكر **جريدة وادى النيل** التى صدرت فى سنة ١٨٦٧، ونذكر بصفة خاصة جريدة **الأهرام** التى أنشئت فى سنة ١٨٧٥ وما زالت رائدة الصحف المصرية حتى الآن.

توجد أيضًا أمثلة نادرة على نشأة الصحافة فى بعض البلدان الأفريقية قبل أن يحكم الاستعمار قبضته عليها نهائيا. فأول جريدة عرفت فى نيجيريا مثلا هى جريدة **أيورى أيورهين** التى أصدرتها الجمعية الإرسالية المسيحية فى لاجوس بلغة اليوروبا فى فترة مبكرة ترجع إلى عام ١٨٥٦، وهى فترة تسبق تحقق التحكم البريطانى التام فى المنطقة. تلا تلك الصحيفة فى نيجيريا عدد آخر من الصحف يملكها القطاع الخاص ، فارتفع بذلك صوت العاطفة القومية والاحتجاج الوطنى ضد الحكم الاستعمارى ، وخاصة على صفحات جريدة **ذى لاجوس ويكلى ريكورد** التى "نددت" منذ ١٨٩١ وعلى مدى تسعة وثلاثين عامًا "بالحكومة ، والبيض عمومًا ، ونادت بالاستقلال"[٢٠] . وفى مراكش وجد أيضًا نشاط صحفى باللغتين العربية والفرنسية قبل فرض الحماية عليها بوقت طويل. أنشئت أولى الصحف الأربع المحررة باللغة العربية فى سنة ١٨٨٩، وبدأ صدور جريدة **لا فيج موروكان** المحررة بالفرنسية فى سنة ١٩٠٨. لكن عندما تولى الفرنسيون مقاليد الحكم فى مراكش، أوقفوا إصدار جميع الجرائد غير الرسمية المحررة باللغة العربية هناك لمدة خمسة وعشرين عامًا، حتى سنة ١٩٣٦ [٢١] .

وفى المناطق الأفريقية التى احتلت رسميا، اتجهت الصحف التى أنشئت فى نهايات القرن التاسع عشر وبواكير القرن العشرين إلى أن تكون إما صحفًا رسمية، أو معبرة عن اهتمامات المستوطنين. وكثيرًا ما تم منع الأفارقة من امتلاك الصحف. وهكذا أنشئت ثلاث صحف فرنسية فى السنغال قبل سنة ١٩٠٠، هى: **لورفى دى سينجاليه** التى صدرت فى سنة ١٨٨٥، **ولوبيتى سينجاليه** التى صدرت فى سنة ١٨٨٦، **وليونيون أفريكان** التى صدرت فى سنة ١٨٩٦. ويمكن اعتبار محرر الجريدة الأخيرة ناطقا باسم الجرائد الثلاث عندما قال إن دور

جريدتـه هو " أن تخدم من جهة بوصفها همزة وصل بين تجار البلد الأم وتجار المستعمرات، ومن جهة أخرى بين تجار المستعمرات وبعضهم البعض " [٢٢].
وبالمثل ، أنشئت جريدة **أفريكان ستاندارد** الأسبوعية فى ممباسا بكينيا فى سنة ١٩٠٢، وصمدت مثل جريدة **الاستنارد** ، وهى إحدى الجريدتين اليوميتين الكينيتين المملوكتين للأجانب ، واستمرت فى التعبير عن آراء أصحاب المصالح الاقتصادية الأجانب، بالإضافة إلى آراء السكان المحليين [٢٣].

شهدت ثلاثينيات القرن العشرين تكثيفا للتدخل الأجنبى فى الأسواق العربية والأفريقية، كما شهدت زيادة كبيرة فى تطور وسائل الإعلام. ففى أفريقيا الغربية الفرنسية مثلا، أنشأ "تشارل دى بريتويه" – الذى كانت له بالفعل مصالح فى طنجة والدار البيضاء، والذى أنشأ فيما بعد صحفا فى غينيا والكاميرون – جريدة **باريس–داكار** الأسبوعية فى السنغال فى سنة ١٩٣٣. وقد أصبحت هذه الجريدة بعد سنتين من صدورها صحيفة يومية باسم "**داكار – ماتين**" ، كما أنشأ فى ساحل العاج جريدة فرانس آفريك فى سنة ١٩٣٨، وقد سميت بعد ذلك **أبيدجان – ماتين** . كتب الاستمرار لهاتين الجريدتين اليوميتين فقط من بين ثلاث جرائد يومية صدرت فى القسم الفرنسى من غرب أفريقيا فى زمن الاستقلال، حيث إن معظم الصحف لم يكتب لها البقاء لأكثر من بضعة شهور، أو سنة أو اثنتين فى أفضل الأحوال [٢٤]. لكن الأفارقة بدءوا فى تملك الصحف وإدارتها، فأنشئت فى داكار وروفيسك ثلاث جرائد أثناء الحملة السياسية فى السنغال فى سنة ١٩٣٢، وأنشئت جريدة **ليكلير** فى ساحل العاج فى سنة ١٩٣٥. وشهد عام ١٩٣٦ إعادة صدور الجريدة العربية غير الرسمية **الأطلس** فى مراكش. وفى السنة التالية أصدر "نامدي آزيكوي" – الذى سيصير رئيسا لنيجيريا فيما بعد – جريدة ذى **وست أفريكان بايلوت** فى لاجوس، كخطوة أولى فى عملية إنشاء أول سلسلة صحف مملوكة للأفارقة فى غرب أفريقيا [٢٥].

وفى غضون تلك السنوات انتشر الجرامافون أيضا فى جميع أنحاء العالم العربى، ولم يقتصر استخدامه على الترف المنزلى فقط، بل صار أيضًا أحد ملامح الحياة فى المقاهى. وعن طريق الجرامافون بدأت بواكير الاقتران بين الموسيقى

المحلية ووسائل التسجيل الحديثة، فاتسع بذلك نطاق انتشار قالب موسيقى جديد هو **الدور**، الذى نشأ بداية كأحد الأساليب الموسيقية الخاصة بالصفوة. وقد قدر **للدور** – كما تمثل فى أعمال المغنى المصرى سيد درويش – أن يصير "النموذج الموسيقى والمرجع اللحنىً للعصر" (٢٦). وكما يوضح مصطفى شلبى، فقد وحدت الموسيقى الجديدة العالم العربى من مراكش إلى العراق، رغم انقسامه اللغوى، ولعبت دورا اجتماعيا مهمًا "فى لحظة خاصة أليمة، عندما خضع العالم العربى بأكمله لسيادة الاستعمار، ظهر **الدور** كنقطة إيجابية" (٢٧).

شهدت ثلاثينيات القرن العشرين أيضا إدخال التسجيلات الموسيقية إلى السوق الأفريقى فى شكل الجرامافون الذى يشحن بإدارة "أُكرة"، والأسطوانات المصقولة المغلفة بالأسيتات ذات سرعة ٧٨ لفة فى الدقيقة. تعطينا المذكرات التى كتبها "وول سوينكا" عن سنوات طفولته تحت عنوان **آكى** صورة رائعة عن أثر دخول هذا المثال الأول للتكنولوجيا الغربية إلى البيوت الأفريقية. افتتن "سوينكا" وشقيقته بصورة الكلب "نيبر" التى اتخذت علامة تجارية لأسطوانات شركة "صوت سيده"، ويكتب عن ذلك:

كنت أنا و"تينو" قد تخلينا منذ زمن طويل عن الاعتقاد بأن الموسيقى تصدر عن كلب مغن له قدرات خاصة محبوس بداخل الجرامافون. لم نر أحدا يطعم هذا الكلب أبدا، فلابد إذن أنه قد تضور جوعا حتى مات. ولم أكن قد وجدت بعد وسيلة لفتح جوف الجرامافون، فظل لغزا يحيطه الغموض (٢٨).

وتعطينا التسجيلات التى يتذكرها "سوينكا" فكرة عن مدى تنوع ما أتيح منها للاستخدام المنزلى فى بيوت الطبقة الوسطى الأفريقية :

أصوات " دينج "، و" آيند باكار"، و" أمبروز كامبل "، وصوت بلغ من العمق حدا لا يمكن معه إلا أن يكون خدعة خاصة من "صوت سيده"، لكن أبى أكد لى أنه صوت رجل أسود اسمه "بول روبسون"... وأناشيد عيد الميلاد المجيد، وأغنيات "ماريون آندرسون"، وتسجيلات غريبة، كأسطوانة ليس عليها شىء إلا صوت رجل لا يكف عن الضحك من بداية الأسطوانة حتى نهايتها، وأسطوانة يملك امتياز إصدارها

جوق "هلليلويا كورس" مسجل عليها قداسٌ يؤديه كورال من الأصوات الأوروبية (٢٩) .

وشهدت الفترة التالية وحتى عام ١٩٥٠ نموا كميا وكيفيا هائلا فى إنتاج الأسطوانات، فزاد عدد المنتج منها، وتحسنت نوعيات الأصوات المسجلة عليها. وقد دعم الانفجار الاستهلاكى الذى نتج عن الحرب العالمية الثانية هذا النمو، لكن الأفارقة استبعدوا على نطاق واسع من مجال الأرباح التى حققتها صناعة الموسيقى الجديدة، كما يلاحظ "رونى جراهام" :

فشل رجال الأعمال الأفارقة فى إقامة استثمارات رأسمالية فى الفرص التى انفتحت أمام معظم شركات التسجيلات الأوروبية، ذلك أن رأس المال لم يكن سهل المنال للأفارقة، فاحتكر الأوروبيون سوق أسطوانات الـ ٧٨ لفة/دقيقة من خلال فروع شركاتهم فى أفريقيا. سجلت تلك الشركات الكثير من الموسيقى المحلية، سواء التقليدى منها أم الحضرى، ثم أرسلتها إلى أوروبا كى تطبع على أسطوانات، ليعاد تصدير المنتج النهائى إلى أفريقيا فى عملية تجارية مزدوجة مربحة تضمن إدرار أرباح ضخمة (٣٠) .

أما وسيلة الاتصال الكبرى الأخرى التى ظهرت فى أفريقيا والعالم العربى فى أثناء فترة الاستعمار فهى المذياع ، كانت محطات الإذاعة الأولى التى أنشئت فى الجزائر فى سنة ١٩٢٥، وفى مصر فى سنة ١٩٢٦ (مثلها مثل المحطة التى أنشئت فى تونس فى سنة ١٩٣٥) عبارة عن عمليات تجارية خاصة مستهدفة للربح من بيع أجهزة الراديو ووقت الإذاعة على الهواء ، لكن سرعان ما تدخلت الدولة فى تلك البلدان لتهيمن على محطات الإذاعة، وآل أمر أهلية ما أدخل بعد ذلك من إذاعات فى أفريقيا والعالم العربى إلى الدولة ، التى هيمنت على العمليات الإذاعية. تحكمت الدولة فى تلك البلدان فى الإذاعة، ويبدو أن هذا التحكم يرجع إلى عدم ثقتها فى الاستثمارات الخاصة والأجهزة التى تمولها الإعلانات، بالرغم من أن الدولة كانت تعهد أحيانا بمسئولية الإدارة الفعلية للعملية الإذاعية إلى شركة أجنبية، مثلما فى حالة مصر (حيث أدارت شركة ماركونى البريطانية الإذاعة

المصرية من ١٩٣٤ إلى ١٩٤٨)، وتونس (حيث أنشأت سلطة الإذاعة الفرنسية جهاز الإذاعة الحكومى هناك، واحتكرته تماما من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٧). أدخل المذياع فى البداية ببطء ، ففى عشرينيات القرن العشرين لم يلحق بمصر والجزائر إلا مراكش وكينيا (بدأت الإذاعة فى كلتيهما فى سنة ١٩٢٨) . وفى العقد التالى لذلك التاريخ لم تنشئ إلا خمس دول أخرى محطات إرسال إذاعية . لكن الإدارات الاستعمارية أدركت ما يكمن فى ذلك الوسيط من قدرة قوية على الدعاية فى الحرب العالمية الثانية، التى أنشأت فى غضونها اثنتا عشرة دولة أخرى محطات إذاعية. وبعد انتهاء الحرب صار امتلاك دار إذاعة هو القاعدة، وصار لدى عشرين دولة أخرى دار إذاعة بشكل أو بآخر فى بواكير حصولها على الاستقلال (٣١).

أثر المذياع تأثيرًا مركبًا على المجتمعات المُستَعمَرة ، لم يعد بإمكان الحكومات الأوروبية – لا سيما فى بواكير ثلاثينيات القرن العشرين – أن تتغاضى عن الأهمية السياسية للوسيط الجديد كما ظهرت فى الأسلوب القوى الذى نقل به المذياع رسالة هتلر إلى الشعب الألمانى ، فلا عجب إذن فى حرصها على التحكم فى إنشاء أجهزة إذاعة فى المستعمرات، فلم تمنع أو تعرقل دخول الإذاعة إليها بأية طريقة كانت منذ أن رأت قيمة المذياع وقدرته على تلبية أغراضها الدعائية. كان لكل مستعمرة فى أفريقيا حدود تبدو واضحة ومضبوطة فى نظر من قسموا أفريقيا فى مؤتمر برلين ١٨٨٤–١٨٨٥، لكنها لا تعنى شيئًا على أرض الواقع. وقد وعى مديرو المستعمرات بالحاجة إلى توحيد حدودهم بصورة أو بأخرى . كان سكان معظم المستعمرات أميين ومتعددى اللغات ؛ لذا لم تكن مسألة اتباع نهج بناء الدولة القومية المألوف فى أوروبا مطروحةً، ذلك النهج الذى تسير فيه القومية واللغات المطبوعة يدا فى يد. لـ "بنيديكت آندرسون" صاحب تعريف الأمم بأنها "مجتمعات محلية متخيلة" رؤية مبهرة للبنية الأيديولوجية للقومية، توضح أن "بإمكان الإذاعة متعددة اللغات أن تستحضر فى إذهان الأميين والجماعات السكانية التى تتكلم عدة لغات أصلية مختلفة صورة المجتمع المحلى المتخيل" (٣٢). وهذا هو بالضبط ما استهدفه مديرو المستعمرات، وهو سبب تعزيزهم لإنشاء الإذاعة.

لكن بوسع الإذاعة أيضا أن تنقل إحساسا بمجتمع محلى متخيل بديل، بدولة متحررة من الاستعمار تمسك مقاليد أمورها السياسية بيدها مثلا. يكشف "فرانز فانون" فى الفصل المعنون "هنا صوت الجزائر" من كتابه "استعمار يحتضر" عن الدور الدعائى للإذاعة فى حرب التحرير الجزائرية. كتب "فانون" فى سنة ١٩٥٩:

منذ عام ١٩٥٦ لم يكن شراء مذياع فى الجزائر يعنى تبنى تقنية حديثة لتلقى الأنباء، بل كان يعنى الحصول على الوسيلة الوحيدة التى يتصل عن طريقها المرء بالثورة ويعايشها [٣٣].

وعلى مستوى آخر، أدى وجود محطات إرسال إذاعية قوية بما يكفى لبث المواد المذاعة عبر الحدود المادية لكل مستعمرة أو دولة أفريقية أو عربية على حدة إلى نشر وعى جديد متبادل بين المجتمعات المحلية العربية والأفريقية وبين بعضها البعض . كان لهذا الوعى آثار سياسية مهمة ، لكن أهم آثاره الثقافية ظهرت بأوضح صورها فى تأثيره فى الموسيقى الشعبية وتأثره بها ؛ فأدت الإذاعة إلى الإسراع بعمليات كانت خطواتها تجرى تحت السطح منذ قرون من خلال الهجرات الشخصية للموسيقيين الجوالين. يدين الانتشار الواسع للأغنية المصرية الشعبية، ممثلة فى أغانى نجوم الطرب مثل "أم كلثوم"، و"عبد الوهاب"، و"فريد الأطرش" بالكثير لمحطة الإذاعة المصرية القوية، برغم أن الأفلام والتسجيلات قد لعبت أيضا دورا مهمًا فى ذلك، كما يلاحظ مصطفى شلبى :

فى القرن العشرين صفق العرب للمغنين أكثر مما صفقوا للمفكرين... كان لأم كلثوم أثر اجتماعى أهم مما كان لطه حسين، وفى الجزائر، فاقت أهمية "رباح دريسا" على "كاتب ياسين" [٣٤].

اندمجت وسائل الإعلام المصرية الحديثة من سينما، إلى صناعة تسجيلات، وإذاعة مع بعضها البعض، مما أتاح الفرصة للقاهرة لتصير المركز الثقافى للعالم العربى بأكمله طوال فترة الكفاح ضد سيطرة الاستعمار، وزاد من الأثر السياسى لمصر بما لا يقاس.

ترسم لنا مذكرات "سوينكا" المعنونة باسم **آكى** أيضا صورة دقيقة عن الوعى الجديد الذى تفتح على يد وسائل الإعلام فى المجتمعات النامية فى أفريقيا . يلاحظ الراوى فى الكتاب جمود جدول برامج الإذاعة الثابت، ولامبالاته بأى رد فعل "لم يكن من الممكن أن يجعل المرء الصندوق يتحدث أو يغنى فى أى وقت يرغبه أثناء اليوم" (٣٥). وهذا هو ما أدى إلى تسمية المذياع بلغة اليوروبا "آزوروما جبسى"، ومعناها "الذى يتحدث دون انتظار رد على ما يقول" (٣٦). قدم الراديو للراشدين من أهل الراوى الصغير موضوعا مبجلا جديدًا – "نشرة الأخبار" – وأدخل إلى المنزل الأفريقى أنماط تسلية جديدة، كانت أكثرها طرافة :

مشاحنات عائلية بين أفراد أسرة ، تذاع يوميا فى الصباح لتسلية جمهور تهز ضحكاته جنبات الصندوق. حاولنا أن نتخيل أين يحدث ذلك الشجار. هل تخرج تلك الأسرة إلى الطرقات لتشتبك فى مشاحناتها التى لا تنتهى؟ أم أن جماهير العاطلين الكسالى يتسكعون حول منزلها ويختلسون النظر من النوافذ ويشجعون المتشاجرين؟ (٣٧).

وقبل كل شىء ، كانت هناك القوة الدعائية للإذاعة التى استغلها البريطانيون فى أربعينيات القرن العشرين ، ولم يدركها المستمعون الصغار حق الإدراك:

احتكر هتلر الصندوق. كان له برنامج خاص، ويبدو أن برنامجه كان يستدرجنا أكثر فأكثر إلى حلبة الخطر، التى كانت تزداد اتساعا كلما بعدت نزواته الحربية عن الأفق المرئى. كانت خطوات هتلر تزداد اقترابا من منزلنا كل يوم عن سابقه (٣٨).

الأفلام والتسجيلات الصوتية الأوروبية :

نظرنا حتى الآن إلى ما يمكن أن يوصف بالأثر الخارجى لوسائل الإعلام الحديثة: علاقاتها ببنية القوى الاستعمارية، وأثرها على جمهورها المتزايد من

سكان الحضر الذين ازدادوا انجذابا للأخبار والتسلية بمعناهما الغربي. لكن وسائل الإعلام الحديثة، لا سيما السينما، تم توظيفها لابتداع صور تمثل الحياة الأفريقية والعربية بغرض استخدامها فى الغرب للتسلية والحصول على معلومات بوصفها مادة للدراسات الأكاديمية الأوروبية، وتعبيرًا عن "التفوق" الاستعمارى، ذلك التفوق الذى لا مناص من الإشارة إليه. ولم تستخدم تلك الوسائل الإعلامية قبل الاستقلال للتعبير عن القيم والهموم العربية والأفريقية الأصيلة إلا فيما ندر. وللإنتاج الإعلامى الذى يهيمن عليه الأوروبيون تاريخ طويل فى تقديم صور تمثل الحياة العربية والأفريقية من وجهة نظر المهيمنين. ويكاد ذلك التاريخ يضارع فى طوله تاريخ الاستهلاك الإعلامى -الذى يمثله فى حالة السينما – تطور هياكل التوزيع والعرض.

تم تصوير كم معتبر من المواد التسجيلية والجرائد السينمائية فى أفريقيا والعالم العربى أثناء عهد الاستعمار [٣٩]. لكن معظم تلك الشرائط السينمائية لم تُصَوَّر بقصد عرضها على المتفرجين الأفارقة والعرب، عدا أفلام "لومير" التى اعتادت دور العرض التابعة له استخدامها لإعطاء لمسة محلية لما تعرضه (بالإضافة إلى إضافتها إلى الكتالوج العام فى باريس). من المفترض أن الكاميرا – سواء كانت فوتوغرافية ثابتة أو سينمائية – تنتج صورا موضوعية لما تصوره، وقد استخدمت هذه الموضوعية المفترضة بشكل واع فى أوروبا وغيرها من أجل دعم قضية الاستعمار. يلاحظ "جويدوكونفنتس" الدور المهم الذى لعبته اللقطات السينمائية التى صورت فى المستعمرات لخدمة الدعاية الاستعمارية، فقد لعبت دورها بصفتها معلومات، وتسجيل علمى، وبدعة جديدة تضع إمكانياتها فى خدمة النزعة الدعائية للاستعمار التى شملت أيضا الصحافة والتعليم والفن والمعارض الدولية وأشكال التسلية الشعبية. ويستخلص "كوفنتس" ما يلى:

فيما بين أعوام ١٨٩٥-١٩١٨ تزايد تدريجيا إدراك بعض الجماعات للقوة الدعائية للسينما، فلم يترددوا فى إدخال ذلك الوسيط إلى نطاق أنشطتهم. وكان الاستعماريون ضمن تلك الجماعات [٤٠].

لابد من أن ننظر إلى الاستخدام الدعائى للوسيط السينمائى الجديد فى سياق قوة ومكانة العلم والتعلم الأوربيين، اللذين دعما القوة الاقتصادية للقوى الأوروبية. لكن العلم كان أبعد ما يمكن عن الموضوعية فى العهد الاستعمارى ، حيث ساد الاهتمام بالمسائل العنصرية. وقد لفتت الدراسات الحديثة المحققة الانتباه إلى العديد من أمثلة التحيز الصارخ، وإلى ما يسمى باسم "العنصرية العلمية الكاذبة". أشار "ستيفن جاى جولد" المتخصص فى نظرية النشوء والارتقاء إلى أن العنصرية المتمثلة فى مبادئ تفوق الجنس الآرى كانت عاملاً رئيسيًا مؤثرًا فى منع معظم العلماء من قبول الحدس السليم لداروِن الذى قال إن الجنس البشرى قد نشأ فى أفريقيا [٤١]. إضافة إلى ذلك ، ظل العلماء على مدى عدة عقود يطوعون أية براهين جديدة تتعلق بالنشوء والارتقاء لمساندة الأهواء العنصرية الموجودة ؛ فقد صبت جميع التأملات النظرية فى قالب الاعتقاد المسبق بدونية السود، كما صبغ ذلك الاعتقاد جميع تفسيراتهم للبيانات [٤٢]. أما بحوث "مارتن برنال" التى عالجت الآراء الغربيـة عن دور مصر فى نشأة الحضارة اليونانية فقد كشفت بطريقة مماثلة عن سلسلة من التحولات اللافتة للأنظار فى النماذج المتتالية (أو البنى الأساسية للمعرفة) المستخدمة لتشكيل جهود العلماء الأوروبيين. إن النموذج الذى ظل يحظى بالقبول على مستوى العالم حتى بدايات القرن التاسع عشر، والذى بنى حقا على أساس كتابات اليونانيين أنفسهم، قد أكد على أن المصريين والفينيقيين استعمروا اليونانيين حوالى سنة ١٥٠٠ ق.م. ورغم أن "برنال" يرى أن هذا النموذج خال من العيوب الداخلية الكبرى، وأن قدرته على التفسير لا تعتورها أية نقاط ضعف، إلا أنه قد أُبدل به أولاً نهجٌ أنكر حقيقة الاستيطان المصرى فى اليونان، ثم نهج آخر جرى اتباعه "أثناء ذروتى المعاداة للسامية فى تسعينيات القرن التاسع عشر، ثم فى عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين"، وأنكر حتى التأثير الثقافى الفينيقى:

لم يستسغ رومانسيو وعنصريو القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أن تكون اليونان – التى لم تكن مجرد مثال لأوروبا، بل كانت أيضًا طفولتها النقية – نتاج خليط من الأوروبيين الأصليين والمستعمرين الأفارقة والساميين [٤٣].

نما الآن فرع جديد فى علم المصريات يتناول الثقافة المصرية بوصفها مغترية جوهريا عن حضارة اليونان ومنفصلة عنها. لكن ذلك الفرع الجديد لم يكن إلا وجها واحدا من أوجه الحط المنتظم من قـــدر العرب وثقافتــهم ودينهم، وهو ما شكل أحد دعائم الفكر الاستعمارى ، ويلاحظ "إدوارد سعيد" أن:

الشرق ليس مجرد مكان مجاور لأوروبا، بل هو أيضا موقع أعظم وأغنى وأقدم مستعمراتها، ومصدر حضاراتها ولغاتها، وهو منافسها الثقافى، ويشكل صورة من أقدم صور الآخر التى تلح عليها [٤٤].

يقتفى "إدوارد سعيد" أثر الطريقة التى واجهت بها أوروبا فى العهد الاستعمارى احتمالات تحدى الثقافة العربية لها، بأن جمعت تعاليم وخيوط فكرية أوروبية متنوعة، وضفرتها معا فى نظام واحد متماسك، هو نظام الاستشراق الذى شغل موقعا سلطويا إلى حد أنه "لم يكن من الممكن الكتابة أو التفكير أو التصرف بخصوص الشرق دون عمل حساب للحدود التى يفرضها الاستشراق على الفكر والفعل" [٤٥]. بهذا المعنى، لا يكون هيكل الاستشراق مبنيا من الأكاذيب أو الأساطير، أو حتى من الخيال الأوروبى الجامح عن الشرق، لكنه كان "كتلة مخلوقة من النظرية والممارسة، جرى فيها كم معتبر من الاستثمار المادى عبر عدة أجيال" [٤٦]. شكل الاستشراق فى حد ذاته فكر الأوروبيين من الشعراء والمصورين التشكيليين، والاقتصاديين، والفلاسفة، والسياسيين، وإداريى المستعمرات منذ بواكير القرن التاسع عشر. يعطى تحليل إدوارد سعيد للاستشراق قراءة تحذيرية لكل غربى ينشغل بتحليل الثقافة العربية أو الأفريقية، حيث لا يمكن منطقيا أن تغيب عن أذهاننا إشكالية حتمية بقاء الشرق لنا، نحن الآخرين. لكن تلك الإشكالية أشد وطأة بكثير على الكتاب وصانعى الأفلام الأفارقة والعرب الذين تلقوا تدريبهم فى الغرب، والذين يستعيدون تصوير ماضيهم فى أعمالهم. قصد "إدوارد سعيد" بتحليله أن يوضح أن "الشعوب التى استُعمِرت فيما سبق تواجه بشكل خاص ما فى تلك البنية من إغراءات ومخاطر على هذه الشعوب نفسها وعلى الآخرين" [٤٧]. حيث إن الأوروبيين صمموا نماذج من الفكر تدعوهم لرؤية أنفسهم فى موقع الآخر. يتوازى مع ما صورته الجرائد السينمائية من مشاهد تسجيلية الآثار التى طرأت

على مختلف نواحى الحياة العربية والأفريقية نتيجة للتدخل الأجنبى؛ من ثورات، وزيارات ملكية، وتصنيف للحياة البرية، وتسجيل للحرف الريفية، والبعثات التى وفد بموجبها علماء علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) والموسيقى بغرض تسجيل الموسيقى التقليدية العربية والأفريقية. يعطينا " جراهام " خلاصة وافية عن هؤلاء الرجال والنساء الذين تجولوا فى ربوع أفريقيا مسلحين بميكروفون وحيد وحوالى نصف طن من أدوات التسجيل القابلة للكسر، كى يسجلوا الموسيقى الأفريقية التقليدية. فمنهم: "كارل ماينهوف" الذى عمل فى سنة ١٩٠٢ فى غرب أفريقيا الخاضع لألمانيا ، و"باتر. فز ويت" الذى عمل فى سنة ١٩٠٥ فى توجو ، و"ن . و. توماس" الذى عمل فى سنة ١٩٠٨ فى سييراليون ونيجيريا، و"سير هارى جونسون" الذى عمل فى بوجاندا ، و" آليس فيرنر" التى عملت فى كينيا وتنزانيا فى فترة سبقت الحرب العالمية الأولى ، و" هيو تراسى" الذى عمل لمدة أربعين عاما بدأت منذ بواكير ثلاثينيات القرن العشرين فى خمس عشرة قرية فى غرب وجنوب ووسط أفريقيا (٤٨).

لاشك أن هذه الجهود كان وراءها دوافع لا تقل قيمة وسحرا عن نتائج التسجيلات التى خرجت بها. تشير نتائج الجهد الذى بذل فى عمل التسجيلات الصوتية إلى أثر من أهم الآثار الثقافية للاستعمار، وهو إنكار طابع السيولة الذى يتسم به جوهر الثقافات التقليدية العربية والأفريقية. ففى المجتمعات التقليدية -كمجتمعات أفريقيا قبل عهد الاستعمار – لم يكن الفرد يتصف بهوية قبلية وحيدة، بل كان الأفراد يتحركون دخولا وخروجا إلى ومن هويات متعددة، معرفين أنفسهم فى لحظة كأتباع لهذا الرئيس أوذاك ، وفى لحظة أخرى كأفراد فى هذه الطائفة الدينية أو تلك ، وفى لحظة غيرهما كجزء من قبيلة أو أخرى، وفى حين آخر كأعضاء فى طائفة مهنية أو أخرى (٤٩).

لم تكن الثقافات التقليدية تعرف الأعراف الجامدة أو تحترم الاستمرار على وتيرة واحدة، بل كانت تسمح بحرية تحديد الانتماء بمرونة متناهية، وكانت "تسمح بحدوث تكيف تلقائى وطبيعى إلى حد أن التغيير لم يكن ملحوظا فى أغلب الأحوال" (٥٠). لكن المستعمرين الأوروبيين عرَّفوا العُرف والهوية القبليين تعريفا

مختلفا عن واقع حالهما، ففيما يتعلق بهم كان لابد من "إعادة" الناس إلى هوياتهم القبلية. كان لابد من "تسجيل" الهوية العِرقِية بوصفها قاعدة للربط والضبط. وبينما خدمت نواحى الجمود والثبات والتعريفات العِرقِية الجديدة المصالح الأوروبية الفورية، لم يرها البِيض رغم ذلك "تقليدية" تماما بما يكفى لاكتسابها شرعيتها التامة (٥١).

من الواضح أن حفظ التقاليد الموسيقية عند لحظة زمنية وحيدة معينة – عندما تكون فى متناول الشخص الجرىء الذى يسعى لتسجيلها وهى ما زالت بعد نقية لم تلوثها قوى التمدين الاستعمارية – يمثل فرض تحجر على تلك التقاليد يرادف عملية حفظها. يمكننا أن نرى من منظورنا الراهن أنه برغم اقتران الموسيقى فعليا بكل اللحظات المهمة للحياة الأفريقية، من الميلاد إلى الموت، مرورا بالعمل والأسرة والدين، إلا أن الموسيقى فى حد ذاتها لم تكن أبدا ثابتة جامدة، فقد أدت الهجرات الموسمية للأفراد والجماعات ، مع الأثر الدائم للتأثيرات الأجنبية (الصينية، والهندية، والعربية، والأوروبية) إلى خلق موسيقى تتميز بكل من السمات التقليدية والتغير المتواصل. إن هذه المرونة المتأصلة فى جوهر الموسيقى الأفريقية هى ما تنكره عليها عملية التسجيل إذا أوردتها بوصفها دليلاً لا يقبل الجدل، حيث إن التسجيلات حين تجمد ما هو تقليدى فى إحدى ظواهره العابرة تنكر عليه شرعية بقية أشكاله المختلفة وتحوراته المستقبلية. يتفق ذلك تماما مع تلاعب المستعمرين الأوروبيين بالقيم الأفريقية التقليدية (عن غير قصد غالبا)، فهم بتصنيفهم لما يظنونه تقليدا أفريقيا إنما يخترعونه فى الحقيقة. وكما أشار "تيرينس رانجر"، فإن "ما سمى بالقانون العرفى، وحقوق الأرض العرفية، والبنية السياسية العرفية، وما إلى ذلك، مسميات اخترعها فى الحقيقة التدوين القانونى الأوروبى" (٥٢). وتأسيسًا على ذلك، يكمن الخطر الذى يواجه الكُتَّاب وصانعى الأفلام الأفارقة الذين يرفضون اعتناق الثقافة المتفرنجة التى تعتنقها صفوة البرجوازية فى أنهم قد ينتهون دون قصد إلى اعتناق مجموعة أخرى بديلة من الاختراعات الاستعمارية (٥٣).

جمع المخرجون التسجيليون والموسيقيون الكثير من المواد أثناء عهد الاستعمار، كما صوروا أجزاءً من أفلام روائية كثيرة فى مواقع من البلدان العربية والأفريقية. ونجد فى الأفلام التى صورتها مختلف القوى الاستعمارية أمثلة على البلاغة الإمبريالية. من الأمثلة ذات الأهمية الخاصة التى صورت فى أفريقيا السوداء الفيلم البريطانى **مصنفروا النهر**، الذى أخرجه "ألكسندر كوردا" فى سنة ١٩٣٩، والفيلم الفرنسى **رجل النيجر** الذى أخرجه "جاك دى بارونسل" فى سنة ١٩٣٩، ومن ألمانيا النازية نجد فيلم **المسافر من ألمانيا إلى شرق أفريقيا** من إخراج "هربرت زلبين" فى سنة ١٩٣٤، وهو نفسه مخرج فيلم جدير بالذكر فى هذا السياق هو فيلم **كارل بيترز** (١٩٤١). ركز كل هؤلاء المخرجين على تصوير أبطالهم من الأوروبيين الذين كرسوا حياتهم ووهبوا أنفسهم للعمل من أجل الأفارقة ومصالحهم، من وجهة نظر أبوية تمامًا . تتسم كل هذه الأعمال بأنها تتخذ موقفا لا يتشكك إطلاقا فى أن سيطرة الأوروبيين تلعب دورًا رئيسيًا فى إصلاح حال الأفارقة. ويوضح الناقد التونسى "فريد بوغدير" أن هذا الموقف يهدف إلى "إيجاد مبرر ثقافى وأيديولوجى للسيطرة السياسية والاستغلال الاقتصادى". وهذه الصورة الملفقة التى تقدمها تلك الأفلام تضرب بجذورها فى أعماق تزييف الواقع، فقد صورت المستعمر الأوروبى "إنسانا متقدما آتيا من ثقافة وحضارة أكثر تفوقا، يمتلك تقنية عالية المستوى. بينما صورت أهل البلاد الأصليين بدائيين عاجزين عن إحراز التقدم التقنى أو السيطرة على انفعالاتهم" (٥٤).

لم تزد معظم الأفلام التى صورت فى المستعمرات عن أفلام المغامرات، لكن توجهها الأيديولوجى كان واحدا، سواء صورت فى مواقع طبيعية أم فى الإستوديو. ينقل فيلم Pepe le moko من إخراج "جوليان ديفيفيه" نفس التلفيقات، وهو فيلم تم تصويره جزئيا فى موقع طبيعى بالجزائر فى سنة ١٩٣٧. وفى العام التالى ، أعاد "جون كرومويل" إخراج نسخة هوليوودية من نفس الفيلم بعنوان **الجزائر** مستخدما فى خلفية الفيلم صورا مرسومة على شرائح شفافة. ونقلت هذه

النسخة نفس التلفيقات التى وردت بفيلم "ديفيفيه". ويذكر "جيفرى ريتشاردز" مثالا شبيها :

تختلف أفلام الإمبراطورية الأمريكية اختلافا أيديولوجيا طفيفا عن أفلام الإمبراطورية البريطانية. ويبدو أن أهم أوجه الاختلاف ترجع إلى كثرة الكنديين الذين خدموا بامتياز فى الإمبراطورية البريطانية، وكانوا دائما أداة ضرورية لتفسير اللكنة الأمريكية لأفراد طاقم العمل بالأفلام [٥٥].

لم يكن لموقع التصوير، سواء كان فى الهند أو بورما أو أفريقيا، أهمية كبرى، حيث إن أحداث القصة تروى أساسا حكايات عن المستعمِر ومغامراته. يظهر ذلك النمط فى تحليل "ريتشاردز" لـ "سينما الإمبراطورية"؛ إذ صنف نماذجها كما يلى: رابطة المدرسة القديمة ، والنموذج الإمبراطورى الأصلى ، وعبء الرجل الأبيض... إلخ.

ومن بين مئات الأفلام الروائية التى أنتجت فى عهد الاستعمار فى العالم العربى وأفريقيا نجد أن أفضل ما سجل منها بالوثائق الأفلام الروائية التى أنتجتها شركات أمريكية وأوروبية (معظمها فرنسى) فى المغرب العربى فيما بين ١٩١١-١٩٦٣، ويبلغ عددها ٢١٠ أفلام روائية، صورت منها ١٠٠ فى مراكش، وما يزيد عن الثمانين فى الجزائر، وحوالي ٢٤ فيلما فى تونس. يذكر "بيير بولانجر" عن تلك السينما الاستعمارية أن "الموهبة المستخدمة فى صنعها تناسبت تناسبا عكسيا مع عدد رءوس الإبل التى صورت فيها" [٥٦]. وهى سينما متواضعة المستوى إلى حد بعيد، حتى إن مخرجين عظامًا مثل "جان رينوار" أخرجوا أضعف أفلامهم مستوى هناك، مثل فيلم **Le Bled** الذى أخرجه "رينوار" فى سنة ١٩٢٩. ويصدق على معظم تلك الأفلام ما ذكره "جى إنيبل" فى المقدمة التى كتبها لكتاب "بولانجر":

إنها أفلام لا تطاق، ويرجع ذلك جزئيا إلى ما يكمن فيها من عنصرية، وإلى موقفها الأبوى، وما تعبر عنه من عقلية محبة للحرب. وكل تلك الأفلام تقريبًا تبدو فى الوقت الحاضر كبقايا أثرية لعهد بائد ظنت فيه أوروبا نفسها قادرة على

فرض سيطرتها نهائيا على العالم بموجب ما أضفته من شرعية على تلك السيطرة، بزعمها أن حضارتها ذات صفة كونية (٥٧).

أسند مخرجو أفلام الإمبراطورية البريطانية التى صورت فى أفريقيا أدوارا لممثلين سود، مثل "روبرت آدمز"، و"أورلاندومارتنز"، و"إيرل كاميرون" – وإن كانت مجرد أدوار مساعدة (٥٨). أما عرب المغرب فلم يحظوا حتى بمثل هذه الترضية، فعلاوة على تصوير حياتهم بشكل زائف ملفق خال من الأصالة، حُجب الممثلون العرب فعلا عن الظهور على الشاشة، فقد لعب الأوروبيون جميع الأدوار الرئيسية. وبذا تقلص العرب أنفسهم إلى مجرد ظلال تظهر أساسا كجزء من المنظر العام . لم يتمكن " عبد الغنى مغربى" من العثور على أدوار مثّلها ممثلون عرب إلا فى حوالى ستة أفلام من بين الثمانين فيلما أو نحو ذلك التى صورت فى الجزائر (٥٩)، وهو يؤكد أن حجب العرب عن الظهور فى تلك الأفلام الروائية يعد بشكل ما انعكاسا نموذجيا لانعدام أهمية الجزائريين فى حياة المستعمرة:

الحالان متطابقان على نحو فج ومؤلم ومستمر وشامل. فالجزائرى غائب بالفعل عن كل المجالات انسجاما مع المنطق العنيد للاستعمار (٦٠).

وبالطبع، لم يشكل استخدام مواقع التصوير الطبيعية على هذا النحو إلا قدرًا ضئيلا من التفاعل الاقتصادى بين صناعة السينما فى الغرب وعالم المستعمرات. ولم تتناول معظم الأفلام التى وزعت إلا حياة وطرائف الأوروبيين والأمريكيين الشماليين. أما الشعوب الأفريقية، فتصدق عليها ملاحظات "فريد بوغدير" الذى كتب: "أدت مشاهدة تلك الشعوب للأفلام التى لا تتكلم لغتها ولا ترتبط بأدنى قدر بمجتمعاتها إلى شعورها باغتراب مزدوج، وبالأخص على الصعيدين الأيديولوجى والثقافى (٦١).

ورغم أن النقد القاسى الذى كتبه "بوغدير" له مبرراته، وأنه يشير إلى الأهمية الثقافية الهائلة للأفلام التى صنعها مخرجون عرب وأفارقة باللغات المحلية بعد الاستقلال، إلا أنه لا يذكر إلا جزءا من الحقيقة. فقد كان الأسلوب الهوليوودى فى إخراج الأفلام قالبا روائيا سهل التلقى فى جميع أنحاء الكرة الأرضية، بآليات

سرده الروائـى التـى منحت كل المشاهدين متعة مشاهدة الحركة، وإثارة توحدهم الوجدانى مع ما يشاهدونه . كما أن العديد من مخرجى المستقبل الأفارقة والعرب تعلموا من الأفلام الغربية حب السينما لا الاغتراب الثقافى. وهكذا، لا ينتقص من القوة الجذرية لعمل المخرج التسجيلى المولود فى أثيوبيا "هيلا جريما" حقيقة أنه توحد وجدانيا مع طرزان فى طفولته التى عاشها بمقاطعة جوندار، فكان يطلق صيحات الإنذار "ضدهم" ؛ أى ضد الأفارقة (٦٢). يمكن أيضا قراءة الأفلام بطرق لم يقصدها صانعوها، وبذا، يزعم المخرج السنغالى "عثمان سيمبين" أنه قد أدرك قوة السينما من مشاهدته للأعمال البطولية التى قام بها الرياضى الأمريكى الأسود "جيسى أو ينز" فى الفيلم التسجيلى "**أوليمبياد**"، الذى أخرجته "لينى ريفنستال" عن الدورة الأوليمبية التى عقدت فى برلين فى سنة ١٩٣٦، مستوحية فى صنعه الروح الفاشية (٦٣).

لو افترضنا صحة الزعم بتفوق الغربيين ، الذى لا يكاد يخلو منه أى فيلم أوروبى أو هوليوودى صور فى أفريقيا أو فى الشرق، لتوقعنا أن يرحب مستطونو وإداريو المستعمرات بتوزيع الأفلام الروائية فى أراضى الإمبراطوريات الأوروبية فى عشرينيات أو ثلاثينيات القرن العشرين. لكنا نجد فى الحقيقة عدم ارتياح شديد لتصوير الأنماط الثقافية للبِيض، خاصة فى أفلام هوليوود. فمثلا، يرى "إدوارد تومسون" فى السينما "الخطر الذى يخيم ظله على الهند"، ويشكو قائلا "أعطت الأفلام السينمائية صورة لما يفترض أنه أسلوب حياتنا فى الغرب، وهى صورة لا تجعل المشاهدين يحترمون ذلك الأسلوب كثيرا" (٦٤). وكتب سير "هيسكت بل"، الذى أحس بأن التصور الذى تأخذه "الأجناس المتخلفة فى الإمبراطورية" عن حضارة الرجل الأبيض عن طريق ميلودرامات الدرجة الثالثة قد شكل "خطرًا عالميا ".

يكاد نجاح حكومتنا مع الأجناس التابعة يعتمد اعتمادا كليا على درجة الاحترام التى نتمكن من الإيحاء لهم بها. وقد أصاب الأذى هيبة الأوروبيين فى الهند والشرق الأقصى من انتشار العروض التى تحتوى على صور مسرفة فى الحسية وسوء السمعة بدرجة مهولة (٦٥).

وقد صرح سير "روبرت هورن"، وزير المالية البريطانى الأسبق، فى مجلس العموم :

لا أظن أن هناك شيئا أضر بهيبة ووضع الغربيين والجنس الأبيض أكثر من عروض الأفلام التى حطت من قدرنا فى عيون شعوب اعتادت على أن تنظر إلينا بإعجاب واحترام [٦٦].

لكن مثل تلك الاعتراضات لم يكن لها أثر كبير على سياسات المسيطرين على توزيع الفيلم الغربى، فقد استمروا فى السعى بكل الطرق الممكنة لتوسيع نطاق السوق العالمى لتوزيع منتجاتهم.

الوحدات السينمائية التابعة لمكتب المستعمرات :

تبنى المستعمرون موقفا متشددا من الأفارقة، اتسم بالتسلط الأبوى الشديد. من هؤلاء المستعمرين "ويليام سيللرز" الذى يعتبر شخصية مهمة فى الوحدة السينمائية التابعة لمكتب المستعمرات، وهو أحد رواد استخدام السينما للتوجيه فى نيجيريا. وقد وجه لسيللرز سؤال فى سنة ١٩٥٨: "لماذا لا ينبغى توزيع الأفلام التى تصنع لتسلية المشاهدين فى الغرب من خلال دور العرض السينمائى فى أفريقيا؟". فأجاب:

لدينا دليل ساحق على أن تلك السياسة ستؤدى إلى كارثة. فتلك الأفلام تصاغ غالبا عن عمد لتزييف حقائق الحياة. وإذا عرضت على مشاهدين أميين ريفيين فى أفريقيا فلن تكون مضللة فحسب، بل ستكون خطيرة [٦٧].

يكمن وراء هذا القول إحساس بقدرة الفيلم على تشكيل الأفكار والمواقف. وقد أدى ذلك الإحساس إلى بذل عدد من المحاولات لاستخدام الأفلام السينمائية استخداما فعالا فى المستعمرات. ومن المشروعات التى استهدفت استكشاف القدرات التربوية للسينما فى أفريقيا تجربة سينما البانتو التربوية التى جرت ما بين ١٩٣٥-١٩٣٧. ويقول التقرير الذى كتب عن تلك التجربة :

لقد أجريت تلك التجربة لتوضح لكل من يحمل فى قلبه الرغبة فى ترقية الإنسان الأفريقى المبادىء التى تحكم استخدام الصور المتحركة كأداة للتربية، ولمساعدة المجتمع القبلى فى الجبهتين اللتين يناضل فيهما: جبهة المحافظة على التقاليد القديمة، وجبهة التكيف مع العالم الحديث [٦٨].

ولتحقيق تلك الأهداف القيمة كان لابد من صنع أفلام فى أفريقيا لأجل الأفارقة. ومن النتائج الأساسية التى تم التوصل إليها نذكر:

أن الأهالى الأصليين البسطاء قد فهموا الصورة المتحركة بدرجة أدهشت من جربوا من قبل عجزهم النسبى عن إدراك الصور الثابتة [٦٩].

لكن منظمى تلك التجربة انتهجوا نهجا أبويا واضحا بنظرتهم الضيقة المحدودة لما يمكن أن ينجزه الأفارقة، حتى الأذكياء منهم، كما يتضح من هذه الفقرة:

يمكن تدريب الأفارقة الأذكياء على أداء الكثير من العمل الروتينى فى الغرفة المظلمة وإستوديو الصوت، بل حتى بعض الأعمال التى يلزمها عمال نصف مهرة. يمكن أيضا... تدريب الأفارقة على تشغيل الوحدات السينمائية الصغيرة، وعلى القيام على نحو مرض بتدبير أمر معظم المشكلات البسيطة التى قد تصادفهم [٧٠].

لم يعترف التقرير على أى نحو بقدرة الأفارقة على صنع الأفلام فعلا فى المستقبل القريب. مول مجلس الإرساليات العالمى المتمركز فى جنيف تجربة سينما البانتو التربوية التى أجريت فى شرق أفريقيا، ولم تنجح الجهود الرامية لإقناع مكتب المستعمرات بتمويل متابعة تلك التجربة على الفور، فلم يتم تشكيل الوحدة السينمائية التابعة لمكتب المستعمرات إلا فى سنة ١٩٣٩ مع بداية الحرب. وقد شكلت هذه الوحدة كجزء من وزارة الإعلام بهدف "أن تحكى قصة الحرب بأسلوب دعائى سليم" [٧١]، ليكون جهدها موازيًا لجهود مثيلة بذلت لاستخدام القدرة الدعائية للإذاعة المسموعة. أدار "ويليام سيللرز" تلك الوحدة بالاشتراك مع

مخرج الأفلام الصامتة القدير "جورج بيرسون"، واشترك الاثنان فى وضع نظرية لافتة للأنظار عن صنع أفلام من أجل "مشاهدين بدائيين"، كُتب عنها :

اعتمد افتراضهما على أن الإدراك الحسى للصور المتحركة على شريط الفيلم شىء يكتسب بالتعلم وليس موروثا. واشترطا أن يكون محتوى أفلام الوحدة بسيطا، وسرعة إيقاعها بطيئة، وأن تتميز بتدفق شديد للصور. وأوصيا بألا تتجاوز التقنيات الفيلمية خبرة المشاهدين، ويتجنب تقنيات التكبير، واستعادة الماضى (الفلاش باك) والتوليف (المونتاج) (٧٢).

وبالرغم مما عانته وحدة الفيلم التابعة لمكتب المستعمرات من نقص فى المواد الأفريقية المصورة الملائمة، والتمويل اللازم لإرسال طاقم للتصوير إلى المواقع الحقيقية، إلا أنها كانت أكثر المحاولات ثباتا حتى ذلك الحين لمحاولة استغلال القدرات التربوية للسينما فى أفريقيا. لكن تلك الوحدة حافظت على الموقف الأبوى التقليدى تجاه الأفارقة، فعارض "سيللرز" تعيين الأفارقة ضمن العاملين فى الوحدة على أساس أن "الأفريقى الذى يتمتع بالمؤهلات اللازمة للتعيين فى الوحدة ستكون صلته ضعيفة جدًا بالظروف السائدة فى أوساط أشد سكان المجتمع المحلى أمية، وهم الذين صممت الأفلام أساسا من أجلهم" (٧٣). لم يكن مؤكدًا أن للفيلم فعالية حقيقية كجزء من الحملة الإعلامية متعددة الوسائل (وواضحة النجاح) لضمان الدعم الأفريقى للمجهود الحربى، كما ظل تأثير التبسيط الذى تم خصيصا للأسلوب الفيلمى ليناسب الجمهور الأفريقى مثارا للجدل. وبرغم ذلك، أدى النجاح الملموس لتلك الوحدة إلى إنشاء وحدات سينمائية متنوعة فى أفريقيا فى فترة ما بعد الحرب. وعندما تم حل وحدة الفيلم التابعة لمكتب المستعمرات فى سنة ١٩٥٥، أنشأ العاملون بها مركز السينما والتليفزيون عبر البحار لتقديم خدمات مماثلة فى لندن على أسس تجارية بحتة (٧٤). وأنشئت فى غانا وحدة سينمائية تدريبية عرفت فيما بعد باسم مدرسة أكرا للسينما، وأدت سنة ١٩٤٩ إلى إنشاء الشركة التى ستصير شركة صناعة السينما فى غانا (٧٥). وقد أنشئت الوحدة المركزية للسينما الأفريقية فى سنة ١٩٤٨ لتخدم روديسيا

الشمالية وروديسيا الجنوبية ونيازالاند [٧٦]، كما أنشئت فى نفس العام الوحدة السينمائية الاتحادية النيجيرية التى أدارها عاملون تدربوا فى غانا [٧٧]. وفى كينيا بدأ معهد الاتصالات الجماهيرية عمله القيم فى مجال صنع الأفلام التعليمية والإعلامية. ونتج عن إنشاء تلك المنظمات تركيز شديد على الأنشطة المتعلقة بالسينما التسجيلية فى البلدان الأفريقية الناطقة بالإنجليزية، إلا أن هذا التركيز أتى على حساب صنع الأفلام الروائية التى لم تلق أى تشجيع رسمى، فاعتمد إنتاجها على جهود فردية ومتفرقة.

جذبت الحرب العالمية أيضا أنظار السلطات الفرنسية فى الجزائر إلى القدرات الدعائية التى يملكها الفيلم السينمائى، فأنشأت هيئة "خدمة التوزيع السينمائى" فى سنة ١٩٤٣، وإن كانت لم تبدأ عملها إلا فى سنة ١٩٤٦. ركزت تلك الخدمة على جلب الأفلام للمجتمعات الريفية المحلية باستخدام وحدات قوافل السينما المتنقلة التى عرفت باسم سينى باص، وعرضت ما بين يونيو ١٩٤٦ وديسمبر ١٩٤٨ حوالى ٧٨٦ عرضًا سينمائيًا حضرهـًا ما يزيد عن مليون متفرج [٧٨]. قدمت معظم تلك العروض أفلاما تسجيلية، صنع بعضها فى فرنسا، والبعض الآخر أنتجه الفرنسيون من خلال هيئة الإنتاج المسماة "الخدمة السينمائية الجزائرية"، وهى هيئة أنشئت إلى جانب هيئة التوزيع السينمائى SDC. نظمت أيضًا عروض للأفلام الروائية الفرنسية الكلاسيكية فى المدارس الجزائرية. ومهما كان الغرض الدعائى المقصود من تلك العروض، إلا أنها خدمت فى الحقيقة عددا من صانعى الأفلام الجزائريين المستقبليين بتعريفهم بفن السينما [٧٩]. وفيما بعد، استغل الجيش الفرنسى مشاهد مولفة خصيصا من الجرائد السينمائية على نطاق واسع لطرح قضية "معاهدة الصلح" على الشعب الجزائرى أثناء حرب الجزائر التى جرت فى خمسينيات القرن العشرين. حذفت بالطبع من تلك الأفلام اللقطات التى تصور المناضلين الجزائريين، لكن لم يمكن تجنب الواقع الجزائرى تماما. ويوضح "مغربى" أن هذا الوضع نتجت عنه مفارقة، إذ شاهد الجزائريون للمرة الأولى حياتهم مصورة على الشاشة بفضل الجهود الدعائية للجيش الفرنسى. فشاهدوا مثلا الظروف المعيشية المزرية للجماهير الريفية تحت حكم الاستعمار [٨٠].

اقتفت السلطات البلجيكية فى الكونغو خطوات البريطانيين، وحذت حذوهم فى محاولتهم لـ "حماية" الأفارقة من الأفلام التجارية العادية والأسلوب السينمائى التقليدى على أساس :

أن الإنسان الأفريقى عموما ليس على درجة من النضج تسمح له بمشاهدة السينما. فالتقاليد السينمائية تربكه، ويفوته إدراك الفروق النفسية الدقيقة فيما يعرض عليه، ويغرقه تتابع الصور فى الحيرة [٨١].

وفى سنة ١٩٤٧ أنشأت وزارة الإعلام البلجيكية المكتب السينمائى تحت إدارة "ل. فان بيفيه" لصنع أفلام خصيصا للكونغوليين باستخدام تقنيات مبسطة شبيهة بالتقنيات التى استخدمتها وحدة الفيلم التابعة لمكتب المستعمرات البريطانى . نتيجة لذلك، ما أن حل عام ١٩٥٧ حتى وصل عدد العروض التى نظمتها الحكومة إلى ١٥٠٠٠ عرض فى السنة، وقدر عدد مشاهدى تلك العروض بـ ٦,٨ مليون مشاهد [٨٢].

ومن الهيئات التى أنشئت فى نفس الحين بأهداف مماثلة هيئة "المركز الكاثوليكى للسينما" التى أنشأت ثلاثة مراكز إنتاج سينمائى فى الكونغو , وقد اعتقد الأب "فان دى هويفيه"، رئيس المنظمة التابعة للإرسالية – كما اعتقد "سيللرز" و"روبنسون" – بضرورة استخدام أسلوب خاص فى صنع الأفلام الموجهة للمشاهدين الأفارقة، واقترح مثلهما استخدام تقنية "شبيهة بالتقنية المستخدمة فى صنع الأفلام للأطفال" [٨٣]. قرظ بعض النقاد الأوروبيين الجهود البلجيكية – لاسيما جهود رجال الإرسالية – تقريظا شديدا. لكن حكم الناقد الأفريقى الشاب "مانثيا دياوارا" كان قاسيا ؛ إذ كتب يقول :

أنتج المسئولون الرسميون ورجال الإرسالية البلجيكيون سينما ذات طابع أبوى عنصرى ، وأوصدوا الباب فى وجه مشاركة المخرجين الزائيريين فى عملية إنتاج تلك الأفلام. لقد أغرموا بالأجهزة التقنية، وأحاطوها بغموض منعهم من تبادل العلاقات الإنسانية مع الزائيريين. لقد عاملوا الزائيريين كما لو كانوا لا قيمة لهم، ويقلون عنهم فى القدرات الذهنية. بناء على ذلك، لو سمح البلجيكيون

لشخص أفريقـي بـإخراج وإنتـاج الأفلام دون إشراف مبـاشر عليه ؛ لتنـاقض ذلك مـع الصورة التـى رسموهـا للأفـارقة [٨٤].

الثقافة الأهلية تحت الاستعمار :

من المعقول أن ننظر لكل أفريقيا والعالم العربى نظرتنا لبلدان ظلت تحت الاحتلال بدرجة أو بأخرى حتى أواخر خمسينيات القرن العشرين على الأقل، برغم تباين أشكال السيطرة الأجنبية ووطأتها على كل بلد من البلدان العربية والأفريقية على حدة. صحيح أن مصر قد مُنِحَت الاستقلال فى سنة ١٩٢٢، لكن ذلك كان من طرف بريطانيا فقط، إذ لم يكن أى سياسى مصرى على استعداد لقبول شروط ذلك الاستقلال رسميًا . وقد استمر الاحتلال البريطانى لمصر لمدة ثلاثة عقود بعد ذلك التاريخ. وفى المشرق العربى، حققت أكثر مناطقه تخلفا على الصعيد الاجتماعى والثقافى والاقتصادى ، كالمملكة العربية السعودية ، استقلالها فور انهيار الإمبراطورية العثمانية ، بينما تم وضع المناطق الأكثر تقدما، كلبنان والعراق وسوريا، تحت الانتداب [٨٥]. وفى المغرب العربى، حققت ليبيا استقلالها سنة ١٩٥١، واستقلت مراكش فى سنة ١٩٥٢، وتونس فى سنة ١٩٥٦ لكن ظل أثر الاستعمار السابق قويًا فيها ، وفى أفريقيا السوداء لم يحصل على الاستقلال إلا السودان وغانا وغينيا فى أواخر خمسينيات القرن العشرين، بينما كان على الجزء الأكبر من أفريقيا المستعمرة أن تنتظر حتى ستينيات القرن العشرين لتحصل على سيادة سياسية صورية. لكن الفروق بين المناطق الخاضعة للاستعمار الاستيطانى، مثل كينيا أو الجزائر، والمناطق التى وقعت تحت حكم استعمارى غير مباشر، مثل جنوب نيجيريا فروق ذات دلالة من جهة التنمية الثقافية. من الإنصاف أن ننظر إلى الأدب والسينما الناشئين فى مصر مثلا بوصفهما انعكاسا للقوة النامية التى أدت إلى حدوث اكتفاء ذاتى من السلع الاستهلاكية فى البلد مع نهاية ثلاثينيات القرن العشرين [٨٦]، والعقود الثلاثة من الوعى القومى والنضال التى توجتها ثورة يوليو ١٩٥٢.

نشأت قوالب الدراما الأدبية الحديثة - كالرواية والقصة القصيرة - فى أفريقيا والعالم العربى، كما نشأت فيهما السينما وصناعة التسجيلات الصوتية تحت السيطرة الاستعمارية أو الإمبراطورية. وكان لتلك النشأة أثر كبير على تطور تلك المنتجات الثقافية، حتى بعد الاستقلال. اتفق الباحثون على تصنيف تلك القوالب الثقافية المتنوعة -بغرض تحليلها - إلى ثلاث فئات: الثقافة التقليدية، والثقافة الشعبية، وثقافة النخبة. قدمت كارين باربر تحليلا مهمًا، أوردت به تعريفات مفيدة لتلك الفئات من وجهة نظر أفريقية. فالفنون التقليدية "تنتقل من الماضى السابق على عهد الاستعمار دون أن تمس تقريبا، برغم ما يطرأ عليها من تغيرات بطيئة"؛ بينما يحدث العكس فى حالة فنون النخبة، إذ "ينتجها المتعلمون القلائل الذين هضموا وتمثلوا اللغات والقوالب والتقاليد الأوروبية بدرجة أو بأخرى من الدقة والإتقان" (٨٧). وبعد الاستقلال، شكل النوعان جزءا من الثقافة الرسمية للدولة فى بعض الحالات، حيث كانت الفنون التقليدية تستخدم فى الاحتفالات الرسمية للدولة (فى شكل العروض الراقصة التى تقدم لكبار الزوار مثلا)، بينما يجري تعليم فنون النخبة فى المدارس والمعاهد والكليات التابعة للدولة (كأن تستخدم روايات أو مسرحيات إنجليزية أو فرنسية كجزء من المنهج التعليمى). أما الفنون الشعبية - والموسيقى مثال واضح لها - فيصعب وضع تعريف لها، فهى فنون مهجنة توفق بين المتناقضات، وغالبا يُنظر إليها باستخفاف ، ودائما تكون فنون غير رسمية. إن الفنون الشعبية لهى إلى حد بعيد "الفنون الجديدة غير الرسمية للعهدين الاستعمارى وما بعد الاستعمارى، والتى أنتجتها التغيرات الاجتماعية العميقة المتسارعة الوتيرة التى ميزت هذين العهدين" (٨٨) . قد تستعير الفنون الشعبية قوالبها من قوالب فنون النخبة مع قيامها على أسس الفنون التقليدية ، لكن الفنون الشعبية لا تكف عن التطور، ولا تتقيد بقواعد، وتتمكن دائمًا من تسخير أحدث وسائل الإعلام -كالراديو والأسطوانات وشرائط التسجيل الصوتى - من أجل أن تنتشر. فإذا حللنا السينما على ضوء هذا المنظور اتضحت لنا خصوصيتها كقالب ثقافى. فالسينما ينتجها أفراد النخبة الذين يعرفون النُهُج الأوروبية حق المعرفة، وغالبا يعتمدون - عن وعى - على الموضوعات والمصادر

التقليدية. لكنهم يستهدفون فى كل الأحوال تقريبا الوصول إلى أوسع قاعدة من المشاهدين من عامة الشعب .

من العوامل المهمة التى شكلت التطورات الثقافية طبيعةُ النظام التعليمى الاستعماري. لقد أوقف الاستعمار فعل الآليات الداخلية المحركة للمجتمع التقليدي، وكسر الاتصال الحى للمجتمع المحلى. وما إن تحقق هذا للمستَعمِر ، حتى تمكن من البدء فى فرض صورته على المستعمرات . كان هذا عاملا مهمًا فى المجتمع الاستعمارى . فكما يلاحظ الأكاديمى كينى المولد " عبد الرحمن جان محمد"، اعتمد المستَعمَر اقتصاديا على من استعمره :

لقد اعتبر المستعمِر الأهالى الوطنيين مثالا للشر، ومن ثم تجنب أى اتصال معهم لخوفه من التلوث بشرورهم. لكنه اعتمد عليهم تماما فى نفس الوقت، ليس فقط ليبرز تميز مكانته اجتماعيًا وماديا، بل أيضا ليستمد إحساسه بالتفوق المعنوى. والخلاصة أنه اعتمد عليهم ليحصل على هويته ذاتها [٨٩] .

كان المستعِمر يهدف أساسا إلى أن يفرض على من استعمرهم "قبول" صورة الإنسان الأدنى، و"معايشتها بدرجة ما" [٩٠]. استخدم المستعمِر التعليم كوسيلة أساسية لتعينه على تحقيق هذا الهدف. فضمن ما يتعلمه الطالب تاريخ شعب غير شعبه . كتب "ألبرت ميمى"، الذى ترعرع تحت الحماية الفرنسية فى تونس، أن التعليم يعطى الطالب منظورا غريبا (وتغريبيا) بحيث :

يبدو للطالب أن كل الأحداث ذات الشأن تجرى خارج بلده. وأنه هو ووطنه يظلان بلا كيان ولا وجود. ولا يظهر لهما كيان إلا بالإشارة إلى الغال أو الفرنجة أو المارون ، أو بمعنى آخر، بالرجوع إلى ما هو خارج هويته، إلى المسيحية برغم أنه ليس مسيحيا ؛ إلى الغرب الذى ينتهى أمامه مباشرة عند خط وهمى، والأدهى أنه عاجز عن عبوره [٩١].

أما الخطر من ذلك فهو استهانة المستعمِر باللغة الوطنية لمن استعمرهم، وحطه من قدرها. ولنقتبس من "ميمى" مرة أخرى :

إن اللغة الأم للسكان الخاضعين للاستعمار هـى آخر ما قدر الاستعمار قيمته. تلك اللغة التـى حفظتها مشاعر وعواطف وأحلام السكان، والتـى عبروا بها عن أحاسيسهم ودهشتهم، فكان لها بذلك أعظم الأثر عاطفيا. لكنها فقدت مكانتها فى البلد أو فى تعاملات الناس مع بعضهم البعض فى مجال الأعمال (٩٢).

يتذكر روائيان من منطقتين أفريقيتين متباعدتين، هما "برنارد داديه" من ساحل العاج (٩٣) و"نجوجى وا ثيونجو" من كينيا (٩٤)' ما كان يناله التلاميذ الذين تبلغ بهم الحماقة حد استخدام لغتهم الوطنية فى المدرسة. فى الحالتين شمل الإذلال الذى أصاب مثل هؤلاء التلاميذ إرغامهم على حمل أو ارتداء شىء رمزى حتى نهاية اليوم الدراسى (كان – فى حالة "نجوجى" – لوحًا معدنيا منقوشًا عليه عبارة مثل "أنا غبى" أو "أنا حمار")، وبعد انتهاء الدراسة يجلدون. ويبدو أن الممارسات نفسها كانت شائعة فى مدارس اللغة الفرنسية فى لبنان وسوريا (٩٥). ومما زاد الطين بلة أن المدرسين كانوا يشجعون التلاميذ على الوشاية ببعضهم البعض وإبلاغ المدرسين بما يعتبرونه أخطاءً لغوية. استهدف المستعمِرون طبعا بتلك الممارسات التربوية إنتاج نخبة إدارية مزدوجة اللغة . لكنهم شكلوا بذلك أيضا السياق اللازم لظهور الآداب المكتوبة بلغات المستعمرين فى كل ربوع أفريقيا، وخاصة عقب الحرب العالمية الثانية .

الأدب الأفريقى والعربى :

سرى الأدب الأفريقى فى فرنسا كتيار تحتى مواكب للحركة الثقافية الفرنسية بصدور مجموعة من الأعمال الروائية الأفريقية فى عشرينيات القرن العشرين (٩٦). لكن هذا التيار لم يتطور كثيرا فى ثلاثينيات القرن العشرين، فالأعمال الأدبية الروائية التى صدرت فى هذا العقد قليلة ومتفرقة: رواية تصدر بين الحين والآخر، أو بعض إنتاج مسرح الهواة فى مدرسة "ويليام بونتى" بالسنغال (وهى من أهم المؤسسات التربوية التى تستخدم اللغة الفرنسية للتعليم). والأهم من ذلك إنشاء مؤسسات حركة الوعى بالهوية السوداء بفرنسا المعروفة

باسم "نجريتيود"، والتى أسسها طلبة من أفريقيا ومنطقة الكاريبى تحت قيادة "إيمى سيزار" والسنغالى "ليوبولد سيدار سنجور". برزت تلك الحركة التى استلهمت أفكارها من السيريالية والماركسية معا بعد الحرب العالمية الثانية بإصدار رواية **مذكرات العودة للبلاد** التى كتبها "سيزار" سنة ١٩٣٥ لكنها لم تنشر حتى سنة ١٩٤٧، وكتاب "سنجور" **ديوان الشعر الزنجى والملجاشى الحديث** الذى نشر سنة ١٩٤٨ بمقدمة كتبها "جان بول سارتر" بعنوان **أورفيوس الأسود.**

إن "ليوبولد سنجور" شاعر عظيم كتب أشعاره باللغة الفرنسية، وقد صار أول رئيس للسنغال المستقلة، وعضوا فى الأكاديمى فرانسيز. قوبلت فكرة حركة الوعى بالهوية السوداء (نجريتيود) التى أنشأها سنجور بمقاومة شديدة فى ستينيات القرن العشرين، لاسيما من كتاب بلدان أفريقيا الناطقة باللغة الإنجليزية(الأنجلوفون). لكن أكثر ما يلفت النظر فى هذه اللمحة من الماضى أن تلك الحركة الأدبية الأولى التى نشأت تحت الاستعمار توازى ما تلاها من حركات بعد التحرر السياسى لأفريقيا السوداء، كما لو كان هذا التحرر قد أخذ شكل تمرد نتج عنه حكم شبيه بحكم الدولة الاستعمارية، كالشىء وصورته فى المرآة، كالسعى إلى الاستقلال بالأساليب السياسية الغربية لا من خلال العودة إلى التقاليد الوطنية على سبيل المثال. وبذا، تؤكد حركة النيجريتيود على القيم السوداء بوصفها أسطورة مضادة للعنصرية الأوروبية ، لكنها تقول هذا بلغة أوروبية لا أفريقية. ووفقا لتحليل آبيولا إيريل: "من المهم أن نلاحظ أن "سنجور" لم ير الحل فى الرفض المنهجى للنظريات العنصرية الغربية، بل رآه بالأحرى فى تعديل أساليب عرض تلك النظريات" (٩٧).

سعى بعض أوائل الناشرين الأفارقة الذين يعبرون عن أنفسهم باللغة الفرنسية إلى حفظ القوالب الأدبية الأفريقية (انظر مثلا مجموعة الحكايات الشعبية التى نشرها "بيراجو ديوب" فى أربعينيات القرن العشرين وما بعدها) ، لكن معظم الكتاب الذين تبنوا اللغة الفرنسية أيضا اختاروا صياغة رواياتهم فى القالب الروائى الغربى. وبحلول منتصف خمسينيات القرن العشرين صارت

الرواية هى القالب السائد للتعبير الأدبى فى بلدان أفريقيا الناطقة باللغة الفرنسية (الفرانكوفون)، فكتب "فرناندوأو يونو" و"برنارد داديه" سيرتهما الذاتية، ونشر "مونجو بيتى" كتاباته الساخرة، كما نشر "كمارا لاى" رؤاه الرومانسية لماضى أفريقيا، وكتب "عثمان سيمبين" عن العمال الأفارقة المعاصرين. قدم هؤلاء الكتاب النمط المميز للسنوات الأولى للاستقلال، وهو النمط الذى استمر الإنتاج الروائى الأفريقى المكتوب باللغة الفرنسية فى السير على نهجه.

وبالرغم أن حركة الوعى بالهوية السوداء لم تكن أبدا ذات فعالية فى البلدان الأفريقية الناطقة باللغة الإنجليزية (الأنجلوفون)، إلا أن تطور الأدب الأفريقى المكتوب باللغة الإنجليزية يشابه تطور نظيره المكتوب باللغة الفرنسية لاعتبارات أخرى غير حركة الوعى بالهوية السوداء.

قادت غانا أفريقيا السوداء إلى التحرر فى عام ١٩٥٧، وقد وجد فيها عدد من الكتابات المبكرة الرائدة مثل رواية **أثيوبيا بلا قيود** لـ "جوزيف أ. كازلى هايفورد" (١٩١١)، ومسرحية **البلهاء** للكاتب "كوبينا سيكى" (١٩١٥). لكن هذه الدفعة المبكرة لم تستمر فى غانا، فلم يظهر كتاب عظماء آخرون حتى ما بعد انقلاب ١٩٦٦ الذى أطاح بقائد الاستقلال "كوامى نكروما". وفى نيجيريا، توازت الجهود الخاصة التى بذلها آموس تيوتيولا لإعادة حكى الحكايات الفريقية التقليدية، بادئا إياها بقصة **الذى سكر من خمر النخيل** (١٩٥٢) – مع مجموعة الحكايات الشعبية التى جمعها "بيراجو ديوب" باللغة الفرنسية. وفى السنوات الأخيرة من النظام الاستعمارى ظهر عدد من الكتاب العظماء الذين يكتبون باللغة الإنجليزية، منهم الروائيان "شينوا آتشيبى" و"سيبريان إكوينزى"، والشاعر "جابرييل أو كارا". وتتميز المناطق الأفريقية الناطقة بالإنجليزية (الأنجلوفونية) عن نظائرها الناطقة بالفرنسية (الفرانكوفونية) بوجود كم كبير من الكتابات التى صيغت فى قوالب حديثة، لكنها مكتوبة بلغات محلية، مثل أشعار وروايات "شابان روبرت" التى صدرت باللغة السواحيلية فى تنجانيقا (التى تشكل الآن جزءا من تنزانيا)، والأشعار الأولى التى كتبها " أو كوت بيتيك" بلغة قبيلة اللوو فى أوغاندا، بالإضافة إلى كم كبير من الروايات النثرية التى صدرت بكل من لغتى الهاوسا

واليوروبا فى نيجيريا، ولغتى النديبلى والشونا فى روديسيا الجنوبية (المعروفة الآن باسم زيمبابوى) [٩٨]. أما أقرب المجالات الفنية التى استخدمت اللغة الأهلية للسينما فهو دراما أو برا كوم الشعبية المكتوبة بلغة اليوروبا، والتى صدر أول عمل من نوعها فى منتصف أربعينيات القرن العشرين للكاتب "هيوبرت أو جوندى".

لكن معظم الكتاب الأفارقة استمروا يكتبون باللغات الأوروبية. ويرسم لنا "جابرييل أو كارا" صورة لنضالهم :

كان علىَّ أن أتحاشى عادة التعبير عن أفكارى أولا باللغة الإنجليزية كيما أتمكن من اقتناص الصور الحية للحديث الأفريقى. وجدت ذلك صعبا فى البداية، لكن لم يكن هناك بد من أن أتعلم. كان على أن أدرس كل عبارة بلغة إيجاوا مما أنوى أن أستخدمه، وأن أكتشف الظرف المناسب لاستخدام كل تعبير كى يمكننى استخلاص أقرب معنى له باللغة الإنجليزية [٩٩].

أما فى شمال أفريقيا ، حيث أثرت اللغة الفرنسية بشدة على الثقافة العربية السائدة فلم تكن مشكلة اللغة مجرد صراع لغوى ، بل كانت مسألة هوية ثقافية ، احتدم الجدل فى الجزائر خصوصا ، حيث سبقت الثقافة المكتوبة بالعربية هناك تلك المكتوبة بالفرنسية، التى لم تظهر حتى خمسينيات القرن العشرين. لكن بعض الكتاب – مثل "محمد ديب"، و"مولود معمرى"، و"كاتب ياسين"، و"مولود فرعون" – تلقوا تعليمهم باللغة الفرنسية، واختاروها وسيطا لتعبيرهم الأدبى ، وبرغم ذلك، التزم هؤلاء الكتاب وأمثالهم تماما بالنضال من أجل التحرر الوطنى، وفى الوقت نفسه تمسكوا بشدة برأيهم فى أن الفرنسية قد شكلت جزءا من الإرث الثقافى للجزائر المعاصرة. وقد دافع هؤلاء الكتاب ببسالة عن أعمالهم المكتوبة باللغة الفرنسية، برغم إدراكهم أنهم هم أنفسهم ينتمون إلى جيل انتقالى. وقد عبر "معمرى" عن ذلك حين قال :

إنى لا أعتبر اللغة الفرنسية إطلاقا لغة العدو التى تجلب الخزى ، لكنى أعتبرها أداة لا مثيل لها للتحرر، بل أعتبرها أيضًا أداة للتواصل مع بقية العالم. إنى أعتبر أن اللغة الفرنسية تترجمنا (traduit) أكثر منها تخوننا (trahit)[١٠٠].

لكن تظل هناك مشكلة فى الوضع الخاص لمثل هؤلاء الكتاب ونظائرهم المراكشيين ، مثل "دريس شريبى"، و " محمد خير الدين " ممن أقاموا أغلب الوقت فى فرنسا وتزوجوا من نساء فرنسيات ، لا سيما حين يفرض عليهم الإشارة إلى أن جهود التعريب فى شمال أفريقيا غالبا ما تكون رجعية متطرفة، ومنغلقة فى وجه أفكار التحديث.

أما من اهتموا بخلق أدب جديد فى مصر فقد واجهتهم مشكلات لغوية من نوع مختلف، مثل عدم ملاءمة اللغة العربية الفصحى لقوالب التعبير الأدبى الغربية التى تبنوها، وعدم قبول النقاد للكتابات العامية. يقتفى "على ب. جاد" آثار "نشأة وقبول النثر غير الملتزم بالقوافى وذى اللغة الوظيفية كأسلوب أدبى" ويرجعه إلى نمو الصحافة منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر فصاعدا [١٠١]. لكن الروايات النثرية لم تظهر سريعا فى مصر، فبعد رواية **زينب** الرائدة لـ "محمد حسين هيكل" (١٩١٣) لم يظهر إلا عدد قليل من الروايات. وحتى ظهور "نجيب محفوظ" فى سنة ١٩٣٩ لم يجد النقاد ما يزيد عن حفنة قليلة من الأعمال النثرية الطويلة تستحق الذكر، مثل روايات **إبراهيم الكاتب** لـ "إبراهيم المازنى" (١٩٣١)، **وعودة الروح** لـ "توفيق الحكيم" (١٩٣٥) ، والجزأين الأولين من السيرة الذاتية لـ "طه حسين" **الأيام/ طفولة مصرية** (١٩٢٥) ، **وتيار الأيام** (١٩٣٩) . أما عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين فقد شهدتا – بالعكس – تيارا من القصص القصيرة المبدعة والمفعمة بالحياة، والتى ربط "صبرى حافظ" صراحة بين ظهورها وبين نمو الحركة الوطنية المصرية بعد عام ١٩١٩ :

لقد استخدمت الحركة الوطنية المصرية فى محاولتها للتعبير عن نفسها فى تلك المرحلة عناصر من الفكر الغربى، وخلطتها بعناصر من الثقافة التقليدية الكلاسيكية، لذلك أكدت البدايات المبكرة للقصة القصيرة المصرية على أهمية التزاوج الأصيل بين العناصر التقليدية الموروثة... والقصة القصيرة الغربية [١٠٢].

أخذت كل من الرواية والقصة القصيرة دفعة فى أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين. أما الدراما فيختلف وضعها بعض الشىء . دخلت التصورات الأوروبية للقالب الدرامى إلى العالم العربى للمرة الأولى فى منتصف القرن التاسع عشر

بترجمة أعمال "موليير". ونبعت تقاليد الكوميديا الشعبية المصرية المكتوبة بالعامية من تلك الأعمال دون مشاكل تقريبا، ممثلة على التتابع بأعمال "يعقوب صنوع" و"نجيب الريحانى". أما الدراما الجادة فقد واجهت -على عكس الكوميديا - عقبات كبحتها منذ البداية. تمثلت تلك العقبات فى إغراق الدراما العربية التقليدية فى الموسيقى والغناء (وهو تقليد ذوصلة وثيقة بالسينما المصرية الناطقة)، وفى مشكلة اللغة. فالأدب التقليدى يؤلف بأسلوب عربى فصيح، ما زال لغة للكتابة لكنه لم يعد لغة للحديث. وقد رفض عديد من الكتاب والنقاد اعتبار ما يكتب بغير الفصحى أدبا. إن إنشاء مسرح حديث يتناول قضايا معاصرة بلغة لا تجرى على الألسنة أمر فيه تناقض. لكن العامية المصرية لا تتمتع بمنزلة اللغة الأدبية، كما أن استخدامها يقصر جمهور المتلقين على المصريين فقط، حيث إن المتحدثين باللغة العربية فى مراكش أو فى الكويت مثلا لن يفهموها. ومسرحيات توفيق الحكيم مثال لتلك الصعوبات. فهى تتميز باهتمامها بالجدل الذهنى وتناطح الأفكار، وقد صممت أساسا كى تُقرأ لا كى تؤدى على خشبة المسرح، حتى أن الحكيم اقترح استخدام "طريقة ثالثة لكتابة العربية" "نوع من اللغة العربية يناسب جميع المقاسات، تكتب بها الدراما خصوصا والحوار عموما، ويمكن قراءتها كفصحى ونطقها كعامية فى آن واحد" (١٠٣). لم تسفر جهود "توفيق الحكيم" عن الكثير. لكن الصعوبات العامة التى واجهت إرساء دعائم تقاليد الرواية وأسلوب الدراما الجادة تزامنت مع السنوات الأولى لصنع السينما الروائية فى مصر، والتى كان عليها أيضًا أن تواجه مشكلة اللغة بعد سنة ١٩٣٢.

بدايات صنع الأفلام العربية :

تأسس إنتاج الأفلام الروائية التجارية فى مصر تدريجيا فى السنوات الواقعة ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية فى سياق التنمية الصناعية العامة للبلد ، لكن السينما لم تظهر فى البلدان العربية الأخرى غير مصر إلا بشكل متفرق ، ونتيجة لمحاولات فردية استثنائية أكثر منها نتيجة لاحتياج اجتماعى. كانت

السينما قبل الاستقلال سينما رواد فى معظمها، وكانت نادرة فى العالم العربى، وغير موجودة فى أفريقيا السوداء . ففى الوقت الذى ظهرت فيه السينما الناطقة فى سنة ١٩٣٢ كان العالم العربى ينتج بالكاد أفلاما صامتة ، عكس ما كان عليه الحال تمامًا فى الهند أو فى الصين أو أمريكا اللاتينية . فبعد الأفلام القصيرة الرائدة مثل فيلم **الباشكاتب** للمخرج المصرى "محمد بيومى"، والفيلم التونسى **زهرة** للمخرج "تشيكلى" (الاثنان من إنتاج سنة ١٩٢٢)، لم يصنع فى العقد التالى إلا حفنة من الأفلام الروائية الصامتة . صنع "تشيكلى" المغامر الفيلم الروائى الصامت الوحيد الذى أنتج فى شمال أفريقيا فى تونس، وهو فيلم **فتاة قرطاج/عين الغزاة** فى سنة ١٩٢٤. وفى مصر، لم تزد الأفلام الروائية الصامتة التى أنتجت ما بين ١٩٢٦-١٩٣٢ عن ثلاثة عشر فيلما، بدأت بفيلمين هما **قبلة الصحراء** من إخراج المهاجر الشيلى ذى الأصل اللبنانى "إبراهيم لاما"، وليلى من إخراج "استيفان روستى" و"وداد عرفى"، ولعبت دور البطولة فيه النجمة "عزيزة أمير". ويعتبر النقاد فيلم **ليلى** أول فيلم مصرى عمومًا (من حيث إنه أول فيلم تحقق من إبداع خيال مصريين). أما الفيلم الوحيد الذى يعتبره "سمير فريد" أهم تلك الأفلام الروائية الصامتة فهو الفيلم الذى أخرجه "محمد كريم" فى سنة ١٩٣٠ عن معالجة سينمائية لرواية **زينب** (١٠٤). وفى سوريا تم إخراج فيلمين روائيين هما **المتهم البرىء** سنة ١٩٢٨، وهو فيلم ذو حبكة "متأثرة إلى حد بعيد بمغامرات عالم الجريمة المنظمة الذى تغرم به السينما الأمريكية" (١٠٥) والفيلم الثانى هو **تحت سماء دمشق**، الذى واجه عند إنتاجه فى سنة ١٩٣٢ منافسة من الأفلام المصرية الناطقة الأولى، فحاقت به كارثة مالية. أما الفيلم الروائى الصامت الأول فى لبنان فكان من أفلام الهواة، وهو فيلم **مغامرات إلياس مبروك** (١٩٢٩) و"لم يعرض فى أية دار عرض سينمائى" (١٠٦). لم يمنع مصير ذلك الفيلم مخرجه "جوردانو بيدوتى" من محاولة إخراج فيلم ثان فى السنة التالية لفيلمه الأول، والفيلم الجديد هو **مغامرات أبو عابد**.

رسخت جذور الفيلم الروائى فى مصر فى السنوات الثلاث عشر – أو نحو ذلك – التى مرت ما بين عرض أول فيلم مصرى ناطق فى مارس سنة ١٩٣٢ ونهاية

الحرب العالمية الثانية. وقد واكب ذلك رسوخ جذور القصة القصيرة والرواية فى مصر، فى وقت كان فيه تطور هذه الفنون فى بقية العالم العربى متفرقا. بلغ عدد الأفلام التى صنعت فى مصر فى تلك الفترة حوالى ١٥٠ فيلما روائيا. تخطى الإنتاج السنوى عشرة أفلام للمرة الأولى فى موسم ١٩٣٥-١٩٣٦، وبلغ ذروته الأولى بعد ٢٥ فيلما روائيا فى موسم ١٩٤٤-١٩٤٥. وكما أن الفيلم الروائى الأول زينب قد أعد عن أول رواية مصرية مهمة، توثقت الصلات أيضا بين الفيلم المصرى الناطق والمسرح المصرى الناشئ. شاركت الشخصيات الثلاث التى ساد أصحابها المسرح المصرى (١٠٧) فى الأفلام التى ظهرت فى بواكير ثلاثينيات القرن العشرين. عمل "جورج أبيض"، الممثل المسرحى ورائد الدراما النثرية، فى فيلم من أوائل الأفلام الناطقة ، وأنشأ "يوسف وهبى"، الذى تبنى الميللودراما الموسيقية المسرحية والدراما الشعرية، ستوديو رمسيس فى سنة ١٩٣٢ (وقد سمى الإستوديو بهذا الاسم تيمنا باسم فرقته المسرحية). وقد مثل "نجيب الريحانى" شخصيته المسرحية "كشكش بيه" على الشاشة قبل أن يخرج أول إنتاج فرنسى-مصرى مشترك، وهو فيلم **ياقوت أفندى** فى سنة ١٩٣٤، المعد عن مسرحية توباز لـ "مارسيل بانيول". أما أول فيلم مصرى ناطق فهو فيلم **أولاد الذوات** إخراج "محمد كريم" وإنتاج "يوسف وهبى"، وهو معد عن إحدى مسرحيات "يوسف وهبى" الناجحة. صورت أجزاء من هذا الفيلم فى باريس، ولاقى نجاحا كبيرا عند عرضه فى ١٤ مارس سنة ١٩٣٢ (١٠٨).

اتسمت الأفلام المصرية الناطقة الأولى بطابع مسرحى، عززه ظهور أفلام تقدم الأغاني والرقصات كوسائل جذب للجمهور بالدرجة الأولى. كان فيلم **أنشودة الفؤاد** ثانى الأفلام المصرية الناطقة، وعرض سنة ١٩٣٢ (وهو أول فيلم ناطق تم تصويره فعلا). أخرج الفيلم الإيطالى "ماريو فولبى" فى باريس، وكتب أغنياته الكاتب "عباس العقاد"، وقام ببطولته بعض نجوم الغناء والتمثيل فى مصر. وبالرغم من أن هذا الفيلم كان باكورة الأفلام الغنائية، التى تعد أنجح الأجناس الفيلمية المصرية، إلا أنه فشل تجاريا.

ويبدو أن هذا الفيلم قد فشل بسبب تقديم الأغنية العربية التقليدية بالأسلوب الذى جرت العادة على تقديمها به على خشبة المسرح، دون إدخال تعديلات عليها تناسب الشكل الفنى الجديد الذى تقدم من خلاله. لم يكن الراديو قد تطور تطورا كبيرا فى مصر فى بواكير ثلاثينيات القرن العشرين، كما لم تكن السينما قد بلغت أيضا حدا كبيرا من التطور فى ذلك الحين، علما بأن الراديو من أهم وسائل الإعلام التى تنتشر عن طريقها الأغنية فى شتى أنحاء العالم العربى. لقد تم إنشاء عدد من محطات الإذاعة الخاصة فى القاهرة والإسكندرية منذ سنة ١٩٢٦، لكن شركة الإذاعة المصرية أفتتحت فى سنة ١٩٣٤. وقد تطورت الشبكة الإذاعية ببطء، ولم تغط جميع أنحاء القطر بسرعة حتى بعد افتتاح هذه الشركة (١٠٩). تتكون الأغنية العربية التقليدية من جزأين: افتتاحية موسيقية قد تستغرق حوالى ٣ دقائق، تنتهى ببدء الأغنية نفسها. وتغنى الأغنية بسرعة إيقاعية بطيئة، ويكثر فيها التكرار، وتستمر لمدة حوالى ١٥ دقيقة . من الواضح أن مثل هذه الصيغة الغنائية يستحيل عمليا غرسها فى فيلم سينمائى روائى، كما تتضح ضرورة إدخال بعض التعديلات عليها قبل أن يمكن تضمينها فى فيلم. قدم "إيف تورافال" اقتراحات مدهشة بإدخال إيقاعات أمريكا اللاتينية على الأغنية العربية كضرورة لوضعها فى الأفلام، بحيث تكتسب الأفلام الغنائية المصرية إيقاعا متماشيا مع الإيقاع الفعلى للفيلم السينمائى (١١٠). استمد "تورافال" هذا الرأى من الأثر الكبير الذى تركته إيقاعات أمريكا اللاتينية على الموسيقى الشعبية فى أفريقيا السوداء . تم إدخال التعديلات اللازمة على الأغانى المصرية تدريجيا، وذاع صيت الأفلام المصرية الغنائية فى جميع أنحاء العالم. قام بالتمثيل فى تلك الأفلام مطربون مثل "محمد عبد الوهاب" (الذى بدأ نشاطه السينمائى بفيلم **الوردة البيضاء** من إخراج "محمد كريم" سنة ١٩٣٤)، و"أم كلثوم" (وكان أول أفلامها **وداد** من إخراج "فريتز كرامب" سنة ١٩٣٥، وهو أول فيلم ينتجه استوديو مصر)، وتلاهما "فريد الأطرش". وانتشرت أغانى الأفلام بفضل وجود تسجيلات صوتية لها، وتزايد قوة الإذاعة المصرية.

كانت السينما المصرية فى الفترة التى سبقت سنة ١٩٤٥ سينما موضوعات أكثر منها سينما مؤلف. ولم ينل أى مخرج اعترافا واسع النطاق إلا "كمال سليم"، الذى يعتبر حالة استثنائية. بدأ "كمال سليم" عمله بالسينما كاتبا للسيناريو، ثم مضى قدما لإخراج أهم فيلم واقعى مصرى تجديدى هو فيلم **العزيمة** (١٩٣٩). يلاحظ "تورافال" أن فيلم العزيمة أبعد ما يكون عن الأفلام الخالدة فى تيار السينما الواقعية، لكن له مضمونًا سياسيًا محددًا يعتبر "انعكاسا للوضع الاجتماعى لعصره، ويوضح التحالف الذى لا يمكن الاستغناء عنه بين عمل البرجوازية الصغيرة فى الحضر ورأس المال الذى تملكه الأرستقراطية الفاسدة فى زمن أفولها" (١١١). لم يتمكن "كمال سليم" من إخراج فيلم يتفوق على فيلم **العزيمة** حتى توفى سنة ١٩٤٥ عن ٣٢ عامًا وهو مشغول بإخراج عاشر فيلم روائى له. أما عدا ذلك، فقد تميزت السينما المصرية فى تلك الفترة بالأفلام الغنائية، وسلاسل كوميديات المسخرة (الفارس) التى أنتجها "توجو مزراحى"، وقصص الحب والمغامرات البدوية للأخوين لاما، والأفلام المعدة عن مسرحيات "يوسف وهبى".

افتتح إستوديو مصر فى سنة ١٩٣٥، ومنذئذ يمكن للمرء أن يقول كلاما معقولا عن صناعة السينما فى مصر. أنشأ بنك مصر الإستوديو. وبنك مصر هو المؤسسة المصرية الاقتصادية الرائدة التى توفرت لها الموارد اللازمة لشراء الأجهزة الحديثة واستئجار الخبرة التقنية الأجنبية. مول بنك مصر إرسال مخرجين وتقنيين فى بعثات تدريبية إلى فرنسا وألمانيا، ووفر وظائف لمن عادوا من الخارج بعد أن درسوا على حسابهم الخاص وحصلوا على مؤهلات. باختصار، شرع إستوديو مصر فى تلبية الصيحة التى أطلقها "طلعت حرب"، مدير بنك مصر، فى سنة ١٩٢٥ داعيا لإنشاء شركة "قادرة على صنع أفلام مصرية، تتناول موضوعات مصرية، مستمدة من الأدب المصرى، ومراعية للجماليات المصرية. أفلام جديرة بالعرض فى بلادنا والبلدان الشرقية المجاورة لها" (١١٢). حقق الفيلم الغنائى **وداد** نجاحا ساحقا، وهو باكورة إنتاج إستوديو مصر، وشغل مكانة أتاحت له أن يلعب دورا رائدا فى تصاعد إنتاج الفيلم المصرى.

ازدهرت السينما المصرية ازدهارا حقيقيا فى الفترة ما بين نهاية الحرب العالمية الثانية وثورة يوليو ١٩٥٢. فتزايد عدد دور العرض السينمائى من حوالى ١٠٠ دار عرض فى سنة ١٩٣٥ إلى حوالى ٢٤٤ دار عرض فى سنة ١٩٤٩. وتجاوز معدل الإنتاج خمسين فيلما فى السنة (وظل محافظا على هذا المستوى حتى ثمانينيات القرن العشرين). وبحلول عام ١٩٥٢ لم تتفوق سلعة تصديرية على الأفلام، اللهم إلا القطن (١١٣). ورغم أن المحصلة النهائية لمعظم تلك الأفلام لم تتعد الطموح التجارى، إلا أن تلك الفترة قد شهدت بداية أعمال مخرجين كبيرين قدر لهما أن يسودا السينما المصرية لعقود قادمة، رغم الاختلاف الشديد فى أسلوبيهما. هذان المخرجان هما "صلاح أبو سيف" و"يوسف شاهين". يسمى "سمير فريد" إنتاج هذه الفترة باسم "سينما أغنياء الحرب"، ويُرجع ازدهار السينما فيها إلى ثلاثة عوامل متضافرة: الانخفاض الشديد فى نفقات إنتاج الأفلام، وزيادة القوة الشرائية، وسهولة الحصول على رأس المال، الذى يكتسب غالبا بطريقة غير شرعية من المضاربة فى البورصة. ويرى "سمير فريد" أن صنع الأفلام فى تلك الفترة كان أسهل وأسرع وأضمن وسيلة لتكوين ثروة فى مصر (١١٤).

أما فى بقية العالم العربى، فقد كان الإنتاج السينمائى يشق مجراه بالكاد فى العقدين التاليين لظهور الأفلام الناطقة. لم تعقب جهود "تشيكلى" الرائدة فى تونس أى جهود أخرى واقعية، فقد أكمل "عبد العزيز حسين" إخراج فيلمه **Tergui** فى سنة ١٩٣٥، لكنه لم يعرض قط (١١٥). أما أقرب الأفلام التى أنتجت فى تونس للخصوصية القومية فهو فيلم **مجنون القيروان**، وهو فيلم ناطق باللهجة التونسية المحلية أخرجه فى سنة ١٩٣٩ رجل فرنسى هو "**M.J. Creusi.** وعدا ذلك، يبلغ عدد الأفلام التى أخرجت فى عهد الاحتلال بتقنيات تونسية أو مراكشية عشرة أفلام أو نحو ذلك، أخرجها كلها مخرجون أجانب. وقد اتجهت تلك الأفلام إلى محاكاة الأفلام الأوروبية التى اتخذت من المغرب العربى موقعا للتصوير أكثر من اتجاهها إلى التعبير عن الحياة والثقافة المحليتين (١١٦). وقد اكتسبت لبنان دورًا مهمًا فى توزيع الأفلام السينمائية فى طول العالم العربى وعرضه. وبرغم ذلك، كان الإنتاج السينمائى فيها راكدا. فلم تنتج لبنان فى أربعينيات القرن العشرين

إلا ثلاثة أفلام روائية ، بعد الفيلم الناطق الرائد **بين هياكل بعلبك** الذى أخرجه Juliode Buccif بالاشتراك مع "كريم بستانى" فى سنة ١٩٣٥، تلاها إنتاج « دستة » أفلام فى الخمسينيات ، لم يحقق أيٌ منها صدى على المستوى الدولى. تحررت سوريا من الاحتلال الفرنسى سنة ١٩٤٦، مثلها مثل لبنان، لكن لم ينتج فيها إلا أربعة أفلام روائية فى العقدين التاليين لظهور السينما الناطقة، ويبدو أنها كانت جميعها أفلام هواة. وفى العراق، حقق الإنتاج السينمائى بداية راسخة بفيلمين من الإنتاج المشترك مع مصر فى سنة ١٩٤٥، تلتهما « دستة » أو نحو ذلك من الأفلام "القومية" حتى سنة ١٩٥٨ التى شهدت الثورة التى كسرت شوكة السيادة البريطانية. معظم تلك الأفلام من إنتاج شركات صغيرة، حلت بعد إنتاج فيلم واحد فقط. ولا يخص الناقد العراقى "شاكر نوري" بالذكر إلا فيلمين فقط منهم، هما : **مَنْ المسئول ؟** للمخرج "عبد الجبار والى" (١٩٥٦)، **وسعيد أفندى** للمخرج "كميران حساني" (١٩٥٧) [١١٧]. وعدا ما سلف ذكره، لم تصنع فى العالم العربى أو أفريقيا السوداء أية أفلام محلية الصنع إلا بعد الاستقلال .

تطورات الموسيقى الشعبية :

من الأمور المدهشة وجود تباين بين الفقر العام فى صناعة الأفلام تحت الاحتلال (فيما عدا فى مصر) وبين التقدم الفعال والعارم فى صناعة التسجيلات الصوتية، خاصة فى أفريقيا السوداء . ففى غرب أفريقيا، سعى وكلاء شركات الجراموفون فى فترة مبكرة سبقت سنة ١٩١٤ إلى إيجاد منافذ لتوزيع منتجاتهم فى سييراليون وغانا ونيجيريا . وما إن وجدت أسواق لتسويق منتجات شركات الجراموفون حتى بدأت تلك الشركات فى تسجيل الموسيقى الشعبية المحلية من خلال فروعها المسماة "زونوفون" . وفى شرق أفريقيا أنشأت شركات الجراموفون فى البداية أسواقا فى أوغندا وكينيا وتنجانيقا لتسويق التسجيلات الواردة من أوروبا، ثم بدأت فى توزيع الموسيقى الهندية المسجلة بإستوديوهاتها فى بومباى على المجتمع التجارى المحلى فى جميع أنحاء المنطقة[١١٨]. وسرعان ما تلا ذلك

تسجيل الموسيقى الأفريقية المحلية. تم الاتفاق على ذلك فى جلسات أولية عقدتها أربع شركات أوروبية فى نيروبى ١٩٢٩-١٩٣٠، وهى شركات جراموفون وكولومبيا البريطانيتان، وباتيه الفرنسية، وأوديون الألمانية. تم تأسيس أول إستوديو للتسجيلات الموسيقية فى الكونغو البلجيكية سنة ١٩٢٩، وتبعه فى السنة التالية إنشاء محطة إذاعة الكونغو البلجيكية. ومنذ بواكير ثلاثينات القرن العشرين فصاعدا سار انتشار الموسيقى المسجلة يدا بيد مع إنشاء محطات الإذاعة فى جميع أنحاء أفريقيا.

ومن السمات المميزة لتنامى الموسيقى الشعبية الأفريقية أنها نمت فى إطار استغلال اقتصادى، كما يذكر "جراهام":

تتميز الأعوام الواقعة بين ١٩٣٠-١٩٥٠ باستغلال الشركات الغربية للموسيقى الأفريقية والموسيقيين الأفارقة استغلالا مكثفا. فنادرا ما كانت تلك الشركات تدفع حقوق المؤلفين، كما فضلت الشركات التعامل معهم بنظام القطعة، أى دفع أجورهم جلسة بجلسة. ولم يكن هناك تقريبا أية حماية قانونية لحقوق الموسيقيين فى طبع ونشر أعمالهم [١١٩].

سجلت الشركات الأجنبية الموسيقى بلا تمييز، فخلطت الأغانى التقليدية بموسيقى الرقص الحديثة، وتراتيل الإرساليات المسيحية بالإنشاد الدينى الإسلامى، والأساليب التى نبتت فى الأرض المحلية بتلك التى تحاكى النهج الغربى (حتى أن "ستابلتون" و"ماى" لاحظا وجود نسخة من "مرثية الزنجى") [١٢٠]. استخدمت أيضًا مختلف الآلات الموسيقية الأفريقية، وجميع اللغات الأفريقية بلا تمييز، ولم تبد فى الأفق أية محاولات جادة لإرساء أى نوع من السياسة المتماسكة. نتيجة لذلك أخفقت العديد من التسجيلات، بالرغم من أن بعضها الآخر حقق مبيعات جيدة وانتشر على نطاق واسع. واستمرت الشركات الأجنبية العاملة فى مجال التسجيلات فى استيراد مختلف المواد من خارج أفريقيا إضافة إلى اشتغالها بالتسجيلات المحلية. وأهم ما تم استيراده من مواد المائتا مقطوعة أو نحو ذلك الواردة بسلسلة GV لموسيقى أمريكا اللاتينية التى أنتجتها شركة

إيمـى IM، وأعيد إصدار نسخة منها بعد الحرب العالمية الثانية للسوق الأفريقية. كان الكثير من بواكير الموسيقى المستوردة غربيًا بشكل واضح، مثل موسيقات الفودفيل، والكلاسيك، والفالس، والسوينج. وأثرت موسيقى أمريكا اللاتينية تأثيرًا فوريا، خاصة فى غرب أفريقيا التابع لفرنسا، وفى الكونغو البلجيكية (١٢١).

أتت موسيقى أمريكا اللاتينية بأثر منعش إيجابى، هو أبعد ما يكون عن تحطيم الهوية الخاصة للموسيقى الشعبية الأفريقية ؛ لأن إيقاعاتها الأفريقية سمحت بنوع من الجمع بين الشىء ونقيضه. وكان ذلك الجمع ضروريا لتطوير القوالب الثقافية الشعبية. وكما يلاحظ "ستابلتون" و"ماى": "أتت جميع القوالب التى كان لها أعظم الأثر على أفريقيا منذ الثلاثينيات من هناك، وهى رقصات الكاليبسو، والريجى، وأهم منهما الرومبا" (١٢٢). كانت إعادة اكتشاف الجذور الأفريقية من خلال تلك الموسيقى المستوردة ضرورية للموسيقيين الذين ظهروا بعد الاستقلال، مثل "فيلا أنيكولابو كوتى" الذى يذكر لنا تجربته الخاصة فيقول : "كنت أستخدم الجاز لأعزف الموسيقى الأفريقية، فى حين أنه كان ينبغى علىَّ حقا أن أستخدم الموسيقى الأفريقية فى عزف الجاز. وهكذا، يرجع الفضل إلى أمريكا فى إعادتى إلى نفسى" (١٢٣).

يوضح تباين الانتشار الجغرافى للموسيقى الشعبية أهمية التفاعل الذى حدث بين الموسيقى الأفريقية والموسيقى المستوردة، التى ظهر أثرها على أشده فى المناطق الجغرافية التى تشكل نقاط تفاعل بين الأفارقة وغيرهم، مثل المدن الساحلية ذات الطابع الغربى، والمراكز الصناعية الحضرية، بينما ضعف أثرها فى المناطق التى يسودها السكان الأصليون، والمناطق التى يعرقل فيها الإسلام التأثير الغربى. ولكن التطورات الإبداعية ذات الشأن جرت حيث حدث تفاعل مع المواد المستوردة

لم يتم نسخ الموسيقى كهدف فى حد ذاته أبدا، بل خدمت كعامل حفز على إبداع قوالب جديدة، مثل قوالب الهاى لايف، والسوكوس، والجوجو، وهى قوالب موسيقية استمدت تأثيرها القوى من امتزاج الموسيقى المحلية بالموسيقى الأجنبية (١٢٤).

وفى عشية الاستقلال فى منتصف خمسينيات القرن العشرين، بدأت الموسيقى الأفريقية – التى سبق لها إدخال آلات مستوردة كالجيتار العادى – فى توحيد الإيقاعات الأفريقية مع آلات الجيتار الكهربائى ومكبرات الصوت . وعندما انتقلت صناعة الموسيقى تدريجيا من التسجيل على الأسطوانات ذات الـ ٧٨ لفة فى الدقيقة إلى التسجيل على وسائط تستوعب عزفا لفترات أطول ، ظهرت الأصوات الأفريقية التى نعرفها اليوم.

الخلاصة :

من الواضح أن أى نظام استعمارى لابد أن يترك أثرا تشويهيا ومثبطا على التطور الثقافى للمستعمرات ؛ لأن الاستعمار شكل متطرف من أشكال الهيمنة السياسية والاجتماعية والاقتصادية. وهذا الأثر السىء يفعل فعله أثناء عهد الاستعمار ويستمر فى أعقاب رحيل المستعمر. وقد يكون للنظام الاستعمارى أثران على طرفَى نقيض ، فهو يخلق من جهة أدبا قوميا خاصا بالصفوة، تستبعد منه الكتلة العظمى من الجماهير بسبب الأمية، فلا يجد ذلك الأدب سبيلا للنشر أو القراءة إلا فى إطار السلطة الاستعمارية. ومن جهة أخرى، قد يمنع النظام الاستعمارى أى تعبير عن الذات مهما كان، مثلما حدث حين أدت المواقف العنصرية المتعالية بموظفى وحدة الفيلم التابعة لمكتب المستعمرات البريطانى ورجال الإرساليات فى الكونغو البلجيكية إلى النظر للأفارقة على أنهم أطفال بالدرجة الأولى ، تلزم حمايتهم من السينما الغربية التجارية ، وينبغى ألا يُقَدَّم لهم إلا أفلام مبسطة وتعليمية صريحة تصنع لهم خصيصا. من الواضح أيضا أن الحكومات الاستعمارية عموما كانت معادية لفكرة قيام الأفارقة بإخراج الأفلام بقدر معاداتها للرأسمالية الأفريقية الريفية. ولـ "جون إليف" جملة معبرة عن هذا الموقف، حيث ترى الحكومات الاستعمارية أن الرأسمالية الأفريقية الريفية "ليست فقط خطرة اجتماعيا وسياسيا، بل إنها أيضًا لا تليق بالأفارقة، كما لا يليق بهم عزف الجيتار ولا ارتداء البذلة ذات القطع الثلاث" (١٢٥).

فى مثل هذا السياق، قد تزدهر الفنون الشعبية التى تقع خارج نطاق التحكم المباشر للاستعمار، والتى لا تتطلب استثمارا رأسماليا كبيرا . وفى حالة الموسيقى الشعبية، عززت وسائل الإذاعة والتسجيلات التى أنشئت تحت حكم الاستعمار انتشار تلك الموسيقى، ونشوء قوالب جديدة عن طريق التوفيق بينها وبين موسيقات أخرى غيرها. لكن صناعة الأفلام المحلية لا يمكن أن تقوم إلا حيث تضعف السيطرة الاستعمارية ويتزايد نشاط الاقتصاد المحلى. كانت تلك التطورات محدودة حتما، لكنها كانت ذات طبيعة وفرت رؤية واضحة للعوامل التى يجب أن تستمر لتشكل عملية صنع الأفلام بعد الاستقلال ، حيث إن اقتصاديات السينما تظل على ما هى عليه ، سواء فى مستعمرة ، أم فى دولة استقلت رسميا لكنها ظلت عرضة للهيمنة الاستعمارية الجديدة. وبرغم اعتيادنا على التفكير فى ظاهرة صناعة السينما ككل متكامل، إلا أن قطاعاتها المختلفة (الإنتاج، والتوزيع، والعرض) ليست مرتبطة ببعضها بالضرورة كوحدة واحدة فى أية أمة من الأمم، حيث إن سوق الفيلم سوق عالمى. لذا، لا يؤدى وجود شبكة توزيع منظمة وجمهور وأسع للفيلم المستورد فى حد ذاتهما فى أى بلد من البلدان (كما كان الحال مثلاً فى الجزائر تحت الاستعمار) إلى ظهور إنتاج سينمائى محلى فى هذا البلد. وحيث إن الموزعين وأصحاب دور العرض قادرون على جلب منتجات ذات شعبية من الخارج بانتظام وبأسعار مجزية، فلا يلزمهم أن يتبنوا الإنتاج المحلى، بل قد يعادونه حقا، حيث إن أى تغير فى عادات المشاهدة لجمهور السينما قد يهدد ربحية العملية بأكملها.

لا يمكن لصناعة السينما أن توجد إلا فى وجود عدد من العوامل المواتية، مثلما يبدو فى حالة المثال العملى للسينما المصرية. تلك العوامل هى: بنية تحتية صناعية عامة، وجمهور عريض من المشاهدين الحضريين لديه ما ينفقه على التسلية، ونظام توزيع منظم للأفلام، ورأس مال سهل المنال لاستثماره فى التيسيرات اللازمة للعملية ككل وفى الإنتاج السينمائى نفسه. وحتى عند توفر تلك العوامل لا يمكن ضمان الاكتفاء الذاتى ؛ لأن إدارة ذلك النظام إدارة مربحة يستلزم وجود عدة مئات من الأفلام سنويًا، تتجاوز بكثير قدرة معظم صناعات السينما

القومية على إنتاج الأفلام . وهكذا، يرفع الإنتاج السينمائى المصرى (الذى يبلغ حوالى خمسين فيلما سنويا) مصر إلى مرتبة عالية فى قائمة الأمم المنتجة للأفلام. فقد بلغت مصر فى خمسينات القرن العشرين مرتبة المكسيك نفسها أو الأرجنتين. لكنها تظل عرضة لمنافسة الأفلام المستوردة، لا سيما من الولايات المتحدة الأمريكية التى تتميز سينيماها بالإنتاج الكبير. إضافة إلى ذلك، لا يعنى التقدم الكبير فى الإنتاج على نطاق كبير فى بلد بمفرده أن جيرانه سيتمكنون من السير فى ركابه بسهولة. وكما يبدو من علاقة مصر بالدول العربية الأخرى، يرجح أن تكتسب تلك الدول كأسواق، وبذا يتزايد تذوق مشاهديها للأفلام المستوردة، وهى فى تلك الحالة الأفلام المصرية.

إن دور اللغة هنا مهم جدا، حيث إن الإختلافات اللغوية فى العربية المنطوقة عامل مهم فى تثبيط تطور إنتاج الفيلم العربى على نطاق واسع. فاللغة المستخدمة فى الأفلام المصرية بإيعاز من المنتجين الذين يستهدفون السوق العربى بأكمله ليست هى اللغة العربية الفصحى، التى يقتصر استخدامها حاليا على المثقفين إلى حد بعيد، وهى ليست اللهجة القاهرية المحلية، التى لا تفهم فى جميع أنحاء العالم العربى على اتساعه. فبدلا من ذلك كان على صانعى الأفلام أن يتبنوا فى البداية لغتهم الخاصة، التى أسماها فيكتور باتشى "لغة لا وجود لها، كلام سينما، لغة مختلقة اصطنعها كتاب السيناريو" (١٢٦). تتكون تلك اللغة من هيكل أدبى أساسى مطلى بطبقة خارجية من العامية المصرية. فرضت العامية المصرية نفسها تدريجيا، وعضدتها فى ذلك وسائل الإعلام الأخرى، كالإذاعة والأغنية المسجلة، واتسع نطاقها حتى إن المشاهدين صاروا يعتبرونها أخيرًا اللغة الطبيعية للسينما العربية. وكما يلحظ "فريد جبر" " اعتاد المشاهدون فى البلدان العربية على اللهجة المصرية، حتى ولو لم يفهموا كل كلمة منها، إلى حد أنهم صاروا لا يستريحون إلى أية لهجة عربية أخرى" (١٢٧). وهكذا، ربما صارت الأفلام المصرية عاملا مثبطا ومعرقلا للإنتاج السينمائى فى الدول العربية الأخرى أكثر من الأفلام المستوردة من الغرب . لكن رغم كل الصعوبات التى تنهض فى وجه استيراد وجلب التقنيات الغربية والقوالب الدرامية والروائية الغربية إلى أفريقيا والعالم العربى، من المؤكد

أن المجددين يطيبون بالا حين يجدون مشاهدين متحمسين للأفلام حيثما عرضت. وقد تمكن مخرجو الأفلام فى عهد ما بعد الاستقلال من استغلال تلك الشعبية التى حظيت بها الأفلام، فعبروا من خلالها عن الشعور الجديد بالوعى الثقافى الذى حل مع نهاية العهد الاستعمارى.

الهوامش

(١) Thoraval. 1975. p. 7
(٢) Meghrebi 1982. p. 15
(٣) Kheleifi. 1970. p. 29
(٤) Berrah et al. 1389 .p .189
(٥) Vieyra. 1983 p. 18
(٦) Opubor and Nwuneli. 1979. p. 2
(٧) Otten. 1984. p. 17.
(٨) Al-Haraty. 1988 p. 2
(٩) Arab Cinema and Culture. 1965. Vol. 3. p. 54
(١٠) al-Mafragi.
(١١) Opubor and Nwuneli. 1979. p. 2
(١٢) Thoraval. 1975. p. 7.
(١٣) Al-Haraty. 1988. pp. 3-4.
(١٤) Meghrebi 1982. p. 264.
(١٥) Thompson. 1985. pp. 146-147.
(١٦) Gubac and Varis. 1982. p. 30.
(١٧) 17 itfeld. 1980. pp. 71-8.
(١٨) Ochs. 1986. p. 86.
(١٩) Baker et al. 1985. p. 17.
(٢٠) Ochs. 1986. p. 68
(٢١) Ochs. 1986. p. 77.
(٢٢) Ochs. 1986. p. 85.
(٢٣) Ochs. 1986. p. 57.
(٢٤) Ochs. 1986. p. 86.

(٢٥) Ochs. 1986. p. 68.

(٢٦) 26 elbi. 1985. p. 164.

(٢٧) Chelbi 1985. p. 165.

(٢٨) Soyinka. 1983. p. 41.

(٢٩) Soyinka. 1983. p. 108.

(٣٠) Graham. 1988. p. 17.

(٣١) Bakr et al. 1985. pp. 14-15

(٣٢) Anderson. 1983. p. 123

(٣٣) Fanon. 1980. p. 61.

(٣٤) Chelbi. 1985. pp. 160-161

(٣٥) Soyinka. 1983. p. 107.

(٣٦) yinka. 1983. p. 108

(٣٧) Soyinka. 1983. p. 109.

(٣٨) Soyinka. 1983. p. 109.

(٣٩) انظر/انظرى : Roberts. 1987. pp. 189-227.

(٤٠) Convents. 1986. p. 59.

(٤١) Gould. 1986. p.191.

(٤٢) Gould. 1980. p. 216.

(٤٣) Bernal. 1987. p. 2.

(٤٤) Said. 1985. p. 1.

(٤٥) Said. 1985. p. 3.

(٤٦) Said. 1985. p. 6.

(٤٧) Said. 1985. p. 25.

(٤٨) Graham. 1988. pp. 16-17.

(٤٩) Ranger. 1983. p. 248.

(٥٠) Ranger. 1983. p 247.

(٥١) Ranger. 1983. pp. 249-250.

(٥٢) nger. 1983. p. 250.

(٥٣) Ranger. 1983. p. 262

(٥٤) Boughedir. 1982. p. 100. (فقرات مترجمة بتصرف)

Richards. 1973. p. 4. (٥٥)

Boulanger. 1975. p. 17. (٥٦)

Boulanger. 1975. p. 5 (٥٧)

Nicholls. 1988. (٥٨)

M. 1982. pp. 62-3. (٥٩)

Megherbi . 1982. p. 13. (٦٠)

Boughedir. 1982. p. 102. (٦١)

Willemen. 1978. p. 32. (٦٢)

Hennebelle and Ruelle (eds.). 1978. p. 115. (٦٣)

Notcutt and Latham. 1937. p. 21 (٦٤)

Notcutt and Latham. 1937. p. 247. (٦٥)

Curran and Porter. 1983. p. 246. (٦٦)

Sellers. 1958. p. 293. (٦٦)

Notcutt and Latham. 1937. p. 11. (٦٨)

Notcutt and Latham. 1937. p. 183. (٦٩)

Notcutt and Latha. 1937. pp. 183-4. (٧٠)

Smyth. 1988. p. 287. (٧١)

Smyth. 1988. p 287. (٧٢)

Sellers. 1958. p. 293. (٧٣)

Gover. 1958. pp. 54-8. (٧٤)

Fenuku. 1983.p. 49 (٧٥)

Smyth. 1983. pp. 131-47. (٧٦)

Opubor and Nwuneli. 1979. pp. 2-3. (٧٧)

Meghrebi. 1982. p. 42. (٧٨)

Meghrebi. 1982. p. 50. (٧٩)

Meghrebi. 1982. pp. 55-6 (٨٠)

Diawara. 1984. p. 36. (٨١)

Scohy. 1958. p. 76. (٨٢)

Van den Heuvel. 1958. p. 85. (٨٣)

Diawara. 1984. p. 36. (٨٤)

Mansfield. 1978. p. 220. (٨٥)

Clawson. 1981. p. 91. (٨٦)

Barber. 1987. p. 9. (٨٧)

Barber. 1987. p. 13. (٨٨)

Jan Mohamed. 1983. p. 4. (٨٩)

Memmi. 1974. p. 87. (٩٠)

Memmi. 1974. 105. (٩١)

Memmi. 1974. p. 107. (٩٢)

Blair. 1976. p. 11. (٩٣)

Ngugi wa Thiong 1986. p. 11. (٩٤)

Gordon. 1978. pp. 191-2. (٩٥)

Blair. 1976. p. 15. (٩٦)

Irele. 1981. p. 71. (٩٧)

Klein (ed.) 1988. (٩٨)

Killam. 1973. p. 137. (٩٩)

Gordon. 1978. p. 165. (١٠٠)

Jad. 1983. p. 14. (١٠١)

Hafez. 1975. p. 100. (١٠٢)

Awad. 1975. p. 183. (١٠٣)

Farid. 1973. p. 38. (١٠٤)

Dehni, 1966. p. 99. (١٠٥)

Khoury. 1966. p. 120. (١٠٦)

Long. 1979. p. 205. (١٠٧)

Charkawi. 1966. p. 77. (١٠٨)

Head. 1974. p. 18. (١٠٩)

Thoraval. 1975. p. 14. (١١٠)

Thoraval. 1975. p. 24. (١١١)

Farid. 1973. p. 40. (١١٢)

Thoraval. 1975. p. 108. (١١٣)

Farid. 1973. pp. 42-3. (١١٤)

(١١٥) Khleifi. 1970. p. 112.

(١١٦) Megherbi. 1982. p. 63.

(١١٧) Nouri. 1986. p. 58.

(١١٨) Stapleton and May. 1987. pp. 257-8.

(١١٩) Graham. 1988. p. 18.

(١٢٠) Stapleton and May. 1987. pp. 260-1.

(١٢١) Stapleton and May. 1987. pp. 261.

(١٢٢) Stapleton and May. 1987. p. 5.

(١٢٣) Barber. 1987. p. 73.

(١٢٤) Stapleton and May. 1987. p. 7.

(١٢٥) Iliffe. 1983. p. 37.

(١٢٦) Jabre. 1966. p. 177

(١٢٧) Jabre. 1966. p. 177.

الفصل الثانى

السينما بعد الاستقلال

مقدمة، الهوية القومية :

رحل الاستعمار تباعا عقب الحرب العالمية الثانية، لكنه أورث خلفاءه تركة بقيت بعده، منها بنية الدولة، فقد تأسست بنية الدولة فى عهد الاستعمار. تباينت البنية الدقيقة للدولة الاستعمارية من مستعمِر لأخر، واختلفت عن بعضها البعض وفقا لتنوع التقاليد فى مختلف أنحاء أوروبا واختلاف مراحل تطور كل بلد أوروبى على حدة. لكن الدولة الاستعمارية كانت دائمًا نموذجًا مفروضًا مستوردًا لا علاقة له بالتقاليد المحلية. لم تضع الدولة التى تولت مقاليد الأمور تحت حكم الاستعمار فى اعتبارها – بأية حال – الرعايا الذين تحكمهم وتفرض نفسها بالقوة على حياتهم، مثلها فى ذلك مثل أعتى حكم ملكى مطلق. وفى الوقت نفسه، كانت الدولة تتدخل فى حياة رعاياها وتفرض عليهم التأثيرات الأوروبية القوية بهدف "صب السكان الخاضعين لها فى قوالب أوروبية واضحة المعالم ليصيروا صورة من أوروبا" (١) . ولم تتمكن من مقاومة الدولة الاستعمارية والصمود فى وجهها إلا المجتمعات ذات البنية التى تدعمها تقاليد دينية قوية (كما فى المجتمعات الإسلامية فى شمال أفريقيا والشرق الأوسط). وبالرغم من قوة قبضة الدولة الاستعمارية حدثت حالات تمرد فردى أكثر مما حسب التاريخ الاستعمارى المعاصر.

من العوامل المهمة الأخرى أن الدولة التى وجدت فى المنطقة فى عهد الاستعمار كانت دولة بيروقراطية، لا يمسك فيها الحاكم بمقاليد قوى الحكم

الأساسية– بغض النظر عن المواكب والاحتفالات التى قد يحيط بها الحاكم نفسه – ، بل تمسك بها الوزراء والبيروقراطيون ذوو التخصصات المهنية من مواطنى البلد المستعمِر. فضلاً عن ذلك، صحب تطور المستعمرات تصاعد فى إضفاء الصبغة البيروقراطية عليها (ويعد ذلك من السمات المهمة لتطور الدولة فى جميع أنحاء العالم العربى فى القرن العشرين). وكما يلاحظ آندرسون "ظهر بجانب موظف المقاطعة القديم الموظف المسئول عن تحديد المساحات الزراعية، ومعلم المدرسة، وضابط الشرطة، ومن شابههم" (٢). وحيثما شغل الأوربيون تلك الوظائف كانوا يدعمون سلطاتهم بجيش من الكتبة والموظفين المحليين. تحول هؤلاء الموظفون المحليون إلى صفوة مزدوجة اللغة "يمكنها التوسط لغويا بين الدولة الأوروبية الأم وشعب المستعمرة" (٣) أدى احتياج الدولة إلى توظيف هؤلاء الناس –فضلا عما زعمته لنفسها من رسالة تمدينية – إلى انتشار الأسلوب الأوروبى فى التعليم، إذ لم يكن هناك مناص من ذلك. ومن خلال ذلك الأسلوب التعليمى لم يكن صعبا على التلامذة المختارين أن يلتقطوا الأفكار الأوروبية عن الديموقراطية والقومية، والتى تتعارض تماما مع خبرتهم اليومية مع الاستعمار. وكما يقول "آليستير هورن" عن الوضع فى الجزائر:

لم يساعد التعليم الفرنسى فى صرف الأنظار عن الثورة، بل نبه الأذهان الغافلة لنبل الثورة بتأكيده التقليدى على التقاليد الليبرالية العظيمة "للثورة الفرنسية الكبرى". يذكر "محمد يزيد"، وهو واحد من أكثر القادة الثقافيين استخداما للغة الفرنسية أن الأبطال الذين اقتدى بهم جيله فى المدرسة هم: "مصطفى كامل"، و"غاندى"، والثوار الإيرلنديين فى زمن الحرب العالمية الأولى. وبذا وفرت المدارس الفرنسية فى أفضل حالاتها قاعدة تربوية جديدة بإعجاب العقول الثورية (٤).

أما هنا، فسوف أورد مفارقة عكسية. فلا شك فى وجود عنصر التبشير المتحمس فى فكرة تقديم التعليم الغربى للشعوب الخاضعة للاستعمار، ومن الأمثلة الدالة على ذلك : التصريح التذكارى لـ "توماس بيبينجتون ماكولاى"، الذى كان يهدف إلى خلق "طبقة هندية، أفرادها من الهنود دما ولونا، لكنهم إنجليز فى الذوق، والآراء، والأخلاقيات، والثقافة". وبذا، تنبذ الطبقات "المحترمة" الثقافة الهندوسية

فى بحر جيل واحد [٥]. لكن المستعمرين خلقوا فى الحقيقة فى أثناء تنفيذهم لذلك المشروع الطبقة الاجتماعية الوحيدة التى يمكن أن تعارضهم معارضة فعالة. فالصفوة المتعلمة المتحدثة بلغتين، والتى تعى وضعها برغم ما تلقاه من امتهان فى احتكاكها اليومى بالدولة الاستعمارية، كانت قادرة على التعبير عن المعارضة . وهى معارضة لا تنطلق من مفهوم التقاليد أوالديانة المحلية، أوما يسمى بالقبلية، بل معارضة تأخذ أشكالا سياسية غربية، أى تنطلق من مفهوم القومية. وقد اتخذت القومية فى هذه الحالة من الحدود الافتراضية للمستعمرة أمرا مسلما به فى أغلب الأحوال، ونادت بضرورة توفير حقوق المواطنة الغربية لكل الشعوب الواقعة تحت الاستعمار.

وسرعان ما تزايد معدل استيلاء فكرة القومية بشكل شامل على مختلف المستعمرات فى آسيا وأفريقيا، حتى فى المستعمرات التى تم تقرير حدودها اعتباطا، والتى تضم شعوبا متباينة الديانات، والتشكيلات الاجتماعية، والأصول العرقية. ولتلك الظاهرة أسباب تفسرها. من أبدعها التفسير الذى يقدمه "أندرسون". يمكن لأندرسون أن يرسم تفاصيل نمط واحد للدولة القومية فى بداية بزوغها، وهو النمط المميز لأوروبا على وجه الخصوص، وذلك من ملاحظته للمحاولات الثقافية التى بذلها اللغويون، وارتقاء اللغة العامية إلى درجة دفعت الدولة لاستخدامها، وأثر الصحافة المطبوعة.

تكاتفت الرأسمالية وتقنيات الطباعة ضد تشعب اللغات التى يتكلمها الناس تشعبا يدمر التواصل فيما بينهم. خلق هذا الموقف إمكانية ظهور شكل جديد لمجتمع متخيل، يعد فى شكله الأولى تجهيزا للساحة التى ستظهر عليها الدولة القومية الحديثة [٦].

يقدم "أندرسون" فى مقابل هذا النمط نمطا آخر أكثر ارتباطا بأفريقيا والدول العربية ، وهو نمط ظهور دول قومية ذات سيادة فى الفترة ما بين ١٧٧٦ و١٨٣٨ فى الإمبراطورية الإسبانية القديمة فى أمريكا الجنوبية. فى هذا النمط، أتى الدافع المشجع على تأكيد الاستقلال القومى من المهانة التى أحسها الإسبان ذوو الأصل الأمريكى (أوالكريوليون) الذين عاملهم الإسبان ذوو الأصل الأوروبى

كمواطنين من الدرجة الثانية. قلب الكريوليون شروط استبعادهم رأسا على عقب، وجعلوها أساسا لهوية قومية جديدة وأكيدة بشكل إيجابى يمكن التعبير عنها على هذا النحو: "المولود فى الأمريكتين لا يمكن أن يكون إسبانيا. إذن فالمولود فى إسبانيا، ابن شبه الجزيرة، لايمكن أن يكون أمريكيا حقيقيا" (٧). كانت النتيجة الطبيعية المدهشة لذلك المنطق أن الكريوليين الموجودين فى إطار "المجتمع السياسى المتخيل" الجديد للدولة الأمريكية القومية تحالفوا مع جماعات السكان المحليين والخلاسيين الذين يشتركون معهم فى المولد فى أمريكا كرفاق وطن لهم، لا مع الإسبانيين المولودين فى إسبانيا نفسها،والذين تربطهم بهم الكثير من الروابط الثقافية المشتركة. ويجادل "آندرسون" فى أن السبب الذى جعل الدول القومية الجديدة ترسم حدودها الإقليمية بحيث تطابق بدقة حدود الوحدات الإدارية القديمة للإمبراطورية الإسبانية هو أن تلك الحدود هى التى يعرفها من ناضلوا وضحوا بحياتهم أو ثرواتهم لخلق الدولة القومية الجديدة من خبرة حياتهم الماضية، وهى التى رسمت فى مخيلتهم كحدود لوطنهم.

يصدق نفس الشىء على بزوغ الهوية القومية فى المستعمرات التى حدد المستعمرون – لاسيما فرنسا وإنجلترا – حدودها اعتباطا فى أفريقيا والعالم العربى منذ نهايات القرن التاسع عشر. يرى "آندرسون" جذور الهوية القومية فى المسارين الذين اتبعهما أفراد الصفوة المتحدثين بلغتين، والذين سيصيرون بناة القومية الأفريقية والعربية. شمل المسار الأول ارتقاء التلميذ فى سلم الهيكل التعليمى الهرمى، وهو ارتقاء يباعد بينه وبين بلدته أو قريته الأم (بدنيا ولغويا وثقافيا)، ويشده إلى العاصمة. المسار الثانى يتخذه من حصلوا على شهادات عليا وتخرجوا فى جامعات العواصم الأوروبية. فحتى هؤلاء ينتظرهم مسار مواز فى خدمة الدولة الاستعمارية. ومن ينجح منهم فى ذلك ينتظره الترقى من المناصب الإدارية فى الأقاليم إلى أن يصل أخيرا إلى تقلد منصب فى عاصمة بلده المستعمر، لكنه لن يرقى أبدا إلى منصب فى عاصمة أوروبية أوفى مستعمرة مجاورة. وكما يلاحظ آندرسون، فإن "التشابك بين ارتحال الفرد إلى غاية تعليمية معينة وغاية إدارية قد وفر أساسا إقليميا يمكن أن تبنى عليه "المجتمعات المتخيلة" الجديدة، التى يمكن أن يرى "السكان المحليون" فيها أنفسهم "كقوميين" (٨).

الفيلم والأدب :

شكلت عملية التطور المذكورة كل صانعي الأفلام الأفارقة والعرب فعليا فى الفترة التى تلت الاستقلال مباشرة، حيث ربطت بين التعليم باللغات الأجنبية وبين الشعور المتنامى بالهوية القومية المستقلة. وقد سار صانعو الأفلام على نفس الدرب الذى سبقهم إليه كتاب وموسيقيو وإذاعيو تلك الفترة. ومن المهم أن نرى أعمالهم فى ضوء علاقتها بالسياق العريض للتطورات الثقافية فى فترة ما بعد الاستقلال. حقا، لقد كانت الروابط بين الفيلم والأدب قليلة نسبيًا. لم يسع المخرجون الجدد إلى إعداد أعمال أدباء وطنهم المعاصرين للسينما، ولم يجمع بين الإخراج السينمائى وكتابة الرواية إلا "عثمان سيمبين"، الذى عمل طوال خمسة وعشرين عاما فى مجالى الإخراج السينمائى وكتابة الرواية باللغة الفرنسية. أما التطورات الأخرى الواعدة لنظرائه فقد أجهضت إلى حد بعيد. فلم تصنع الروائية الجزائرية "آسيا جبار" إلا فيلمين روائيين فقط أخرجتهما فى نهاية سبعينيات القرن العشرين. ولم يخرج الروائى الكينى "نجوجى واثيونجو"، الذى تدرب على الإخراج السينمائى فى السويد أى فيلم بعد. ولم يعرض أبدا الفيلم الأول والوحيد الذى أخرجه كاتب الدراما النيجيرى "وول سوينكا" بعنوان **أغان زنجية حزينة لرجل مبذر**. لكن إذا أردنا أن نفهم تماما القوى التى شكلت الأفلام العربية والأفريقية بعد الاستقلال، فمن المهم أن نضع فى اعتبارنا المسارات التى اتبعها جيل الكتاب الموازى. وإذا أمكننا اقتفاء أثر مفهوم الصحوة الزنجية (النجريتيود) – وهى جوهر الهوية الأفريقية الذى لا يمكن التعبير عنه إلا باللغة الفرنسية – وما فيه من تناقض ظاهرى، وتعقبنا أصوله التى تعود مباشرة إلى تعليم اللغة الفرنسية فى مدارس المستعمرات [٩] ، لوجدنا أيضا أن أدب النخبة الأفريقية من روايات ومسرحيات مكتوبة بالفرنسية والإنجليزية تعبير مماثل عن جيل قاد المستعمرات العربية والأفريقية إلى الاستقلال. قد يختلف الكُتّاب مع السياسيين اختلافا عميقا، ويأسفون لأن السياسيين يقودون الأمة فى اتجاه لا يرتضونه هم. لكن خلاف الكتاب مع السياسيين يرتكز على فهم مشترك مستمد من خبرات اجتماعية وثقافية واحدة. فالكتاب والسياسيون يتكلمون فى الواقع بنفس اللغة ،

مما يباعد بينهم وبين جماهير الشعب العريضة. إن "ليوبولد سيدار سنجور" السنغالي، و"أنطونيو أوجستينو نيتو" الأنجولي شخصيتان أفريقيتان شديدتا الاختلاف، ترمزان إلى تضافر الأدب مع السياسة.

تنبأ التونسي "ألبرت ميمي" في كتاباته في سنة ١٩٥٧ بأن "الأدب الذي كتبه أبناء المستعمرات باللغات الأوروبية يبدو محكوما عليه بالموت في مقتبل عمره" (١٠). لكن ميمي عاش في باريس واستمر في كتابة رواياته باللغة الفرنسية. وكان ذلك أيضا هو حال كل كبار الأدباء الأفارقة الذين وجدوا في الكتابة الأدبية باللغات الأجنبية منفذا للتعبير عن أنفسهم تحت الاحتلال، فقد استمروا في الكتابة والنشر باللغات الأوروبية بعد الاستقلال، ثم انضم إليهم في ذلك الحين كتاب جدد لا يقلون عنهم موهبة. ظهر إلى جوار عمليات استكشاف الهوية الشخصية وسط تضارب الثقافات تيار قوي ينقد الماضي الاستعماري، حيث أكد كتاب من الجزائر، والسنغال، ونيجيريا التزامهم بقضية الشعب، وسعوا إلى تثبيت دعائم هوية قومية للدول المستقلة الوليدة . وفي بحر سنوات معدودة، سلك العديدون نفس النهج النقدي الشرس تجاه التطورات التي طرأت على أفريقيا بعد الاستقلال . شهدت ستينيات القرن العشرين ظهور كُتَّاب موهوبين اتبعوا المسارات التي فتحها "آتشيبي" و"سيمبين"، وقدموا مثلهما أعمالاً اجتماعية نقدية . من هؤلاء نذكر "نجوجي وا ثيونجي" في كينيا ، وقد بدأ بكتابه **لا تبك يا طفلي** في سنة ١٩٦٤، و"آيي كوي آرما" من غانا (الذي كتب **أجمل الأطفال لم يولدوا بعد** (كذا) في سنة ١٩٦٩). صيغ الكثير من تلك الكتابات في هيئة روايات واقعية اجتماعية، تذكرنا بالتقاليد الأدبية الأوروبية في القرن التاسع عشر أكثر مما تذكرنا بالتجارب الروائية المعاصرة في الغرب. لكن بعض الكتاب نشدوا التجريب في الكتابة بالإضافة إلى التزامهم الاجتماعي. فمثلا، اهتمت رواية **نجمة** للروائي "كاتب ياسين" بالتجديد الشكلي، ويعتبرها كثير من المثقفين تحفة أدبية، وقد وصفت بأنها "أعظم عمل أدبي مكتوب بالفرنسية خرج من شمال أفريقيا" (١١). تلحق السمعة الرفيعة نفسها بالأعمال الدرامية التي كتبها الكاتبان النيجيريان "وول سوينكا" و"جون بيير كلارك" باللغة الإنجليزية في ستينيات القرن العشرين،

كما مزج بعض الكتاب الأفارقة عناصر أفريقية بعناصر أوروبية مزجا شاعريا أخاذا، مثل "كريستوفر أوكيجبو" فى نيجيريا، و"أوكوت بيبتيك" فى أوغاندا، ويظهر ذلك فى عمله **أغنية لوينو: مرثية** ، و"كوفى آوونو" فى غانا.

ولو سألنا هؤلاء الكتاب عن استخدامهم للغة الفرنسية أو الإنجليزية فى كتاباتهم لاتفق معظمهم مرغمون مع ما كتبه "شينوا آتشيبى": "لا يوجد لدى اختيار آخر، لقد مُنِحت تلك اللغة وأنوى استخدامها ... إنى أشعر بقدرة اللغة الإنجليزية على حمل ثقل خبرتى الأفريقية" (١٢) . شعر "آتشيبى" بضرورة تمييز الأدب القومى عن الأدب العِرقى، فكتب فى سنة ١٩٦٤:

يعتبر الأدب القومى أن الأمة بأسرها تدخل فى نطاق اختصاصه، وله جمهور حقيقى أومتوقع فى طول أراضى الأمة وعرضها. أو هو بمعنى آخر الأدب المكتوب باللغة القومية. أما الأدب العِرقى فهو الأدب الذى لا يتاح تلقيه إلا لجماعة عرقية واحدة فقط من ضمن الجماعات التى تضمها الأمة. لو أخذنا نيجيريا مثالا فإنى أرى الأدب القومى فيها هو الأدب المكتوب بالإنجليزية ، أما الآداب العرقية فمكتوبة بلغات الهاوسا ، والإيبو ، واليوروبا ، والإيفيك ، والإيدو ، والإيجاو... إلخ ... إلخ" (١٣).

تكمن صعوبة صيغة "آتشيبى" فى ضرورة حصول "الجمهور الحقيقى أو المتوقع على مؤهلات . لقد قدر للسواد الأعظم من سكان نيجيريا أن يظلوا أميين فى اللغة الإنجليزية على مدى المستقبل المرئى ، بل إن هذه اللغة التى يكتب بها الصفوة لا يجيدها حتى أغلب من يمتلكون مهارات القراءة الأساسية. وكما لاحظت "باربر" ، فإن لغة مسرحيات "سوينكا" تجعلها صعبة المنال على جمهور القراء:

إنها ليست مكتوبة فقط باللغة الإنجليزية، بل أيضًا بأسلوب إنجليزى رفيع حتى أن أقلية من بين أفضل المتعلمين المتحدثين بالإنجليزية هم من يمكنهم الزعم بأنهم يفهمونها تماما. إن بنيتها لا تتبع فقط تقاليد المسرح الغربى الحديث، بل تستكشف أيضا حدود تلك التقاليد بأسلوب ينم عن غموض تام (١٤).

ورغم تلك التحفظات، نالت إنجازات الكتاب "القوميين" اعترافا عالميا في ثمانينات القرن العشرين. يتضح هذا الاعتراف في قبول "ليوبولد سيدار سنجور" في الأكاديمي فرانسين، وفوز "وول سوينكا" بجائزة نوبل للآداب.

قد يبدو وصف أدب الصفوة الأفريقية بأنه أدب رسمي أمرا متناقضا ظاهريا مع الموقف المعارض الذى تبناه الكثير من الكتاب، وعانوا من جرائه السجن والمنفى. لا شك أن بعض الكتابات الفردية قد أغضبت الحكومات، مثل رواية **دراموس** مثلا، التى حكمت السلطات الغينية بسببها على "كامارا لاى" بالإعدام غيابيا (١٥). لكن يمكن أن ترى الدولة في الوقت نفسه أن الآداب الحديثة المكتوبة بلغة أجنبية تلبى جزئيا حاجة الدولة للظهور بمظهر قوة من قوى التحديث، فى سياق (يعادل فيه التخلف فى "التقنيات" الأدبية التخلف فى مجال الإلكترونيات. والأمة التى تفعل ذلك تعترف علنا بتخلفها) (١٦) . هذه الملاحظة أبداها "هارولد روزنبرج" وقد أوردناها هنا بتصرف.

بدا بعض الكتاب فى فترة مبكرة ترجع إلى بداية ستينات القرن العشرين فى الارتياب فى وضعهم كصفوة، وفى الانتباه إلى القيود التى تحد من تلقى أعمالهم. خلص "أوكوت بيبيتيك" فى سنة ١٩٦٩ إلى ما يلى: "لا أهمية فى وقتنا الراهن لـ **حبة من القمر** لـ "نجوجى"، ولا لـ **أغنية لأوينو** لى، فهما مثل الأمطار التى تسقط بصفة استثنائية فى مواسم الجفاف، لأنهما لا يصلان إلى ملايين الأفارقة الذين كَتَبَاهما لأجلهم" (١٧). تخلى قليل من الكتاب عن وعى عن وضعهم المتميز كصفوة، وعن لغتهم المكتسبة. انتقل الكاتب الجزائرى "كاتب ياسين" من أسلوب التجريب الأدبى المتطرف باللغة الفرنسية فى **نجمة** إلى كتابة روايات ومسرحيات باللغة العربية بأسلوب "مماثل لأسلوب مسرح الشارع التابع لمحاربى العصابات ، والكاريكاتير السياسى" (١٨). وقد فعل "نجوجى واثيونجى" شيئا مماثلا، إذ بدأ حياته كاتبا باللغة الإنجليزية تحت اسم "جيمس نجوجى"، فبدأ بالتسمى باسم أفريقى، ثم شرع فى كتابة الدراما والرواية بلغة الجيكويو . وقد كان لتجربته السياسية فى الوصول إلى جماهير الفلاحين أثر كبير على نهجه

الأدبى، وهو يعيش الآن فى المنفى ويكتب بلغة الجيكويو، ويعمل على تأسيس ثقافة متعددة اللغات بحيث تلعب فيها اللغات المحلية دورها كاملا.

شهدت ثمانينيات القرن العشرين ظهور عدد من نقاد الأدب الأفارقة يتبعون نهجا مماثلا ويهاجمون معادلة أدب الصفوة المكتوب باللغات الأوروبية بالأدب الأفريقى ككل. ويعبر قول الناقد النيجيرى "تشينويزو" عن الأساس الذى يقوم عليه هذا النهج "إنه نهج يخلط الجزء بالكل، ويمرر صفا صغيرا من الأشجار التى نمت من شتلات مهجنة استزرعت فى غير أرضها على أنه كل ما بالغابة العتيقة الواسعة مترامية الأطراف من أشجار" (١٩). ويشير "تشينويزو" إلى أن "الأدب الأفريقى – بمعنى الأدب الذى كتبه أفارقة بلغات أفريقية لقراء أفارقة" – عتيق، لا يقل قِدَما عن نصوص الأهرام التى كتبت فى مصر الفرعونية . وهكذا ، يكون الأدب الأفريقى "أقدم من الأدب الأوروبى بحوالى ألفى عام" (٢٠). يقارن "تشينويزو" بين التطبيق الاجتماعى لأدب الصفوة – الذى هو "عرض جانبى أُقحم على الحياة الأفريقية أساسا لأغراض مدرسية"– وبين آداب القصص الفلكلورية التقليدية الشعبية، التى تشكل جزءا لا يتجزأ من الحياة الشخصية والاجتماعية للأفارقة، فى العمل واللعب، وفى الاحتفالات الأسرية والطقوس الدينية (٢١). يرى "تشينويزو" مفارقة فى ذلك الوضع، ويعبر عنها كما يلى:

لقد حظى الأدب الأكاديمى بوضع رسمى معتبر، بكل ملامحه التى تمثلت الأدب الأوروبى. ويهيمن هذا الأدب على مناهج المدارس والجامعات الأفريقية، بينما يذبل الأدب الشعبى المتمحور حول الحياة الأفريقية ويختفى فى الظل، منبوذا لا يلحظه أحد إلا بشق الأنفس، حيث كان يجب أن يسود (٢٢).

تتشابه بدايات معظم صانعى الأفلام العرب والأفارقة الذين عملوا فى فترة ما بعد الاستقلال تشابها كبيرا مع الكتاب الأفارقة الذين يكتبون بلغات أفريقية. يتطلب صنع الأفلام احتكاكا وثيقا مع أوروبا، بالذات فى حالة المخرجين الطموحين الذين يعيشون خارج مصر (وحتى فى مصر، إذ نجد للكثيرين من المخرجين الرواد ارتباطات وثيقة بأوروبا . فقد تخرج كل من "يوسف شاهين"

و" توفيق صالح" فى كلية فكتوريا بالإسكندرية، حيث تجرى الدراسة باللغة الإنجليزية، ودرس "شادى عبد السلام" فى أوكسفورد، كما درس "حسين كمال" بمعهد الدراسات السينمائية فى باريس (الإيديك)، ودرس "جلال الشرقاوى" فى المركز التجريبى بروما... إلخ). لا يصنع القادمون مباشرة من القرى الريفية النائية أفلاما، لأن النجاح فى إخراج فيلم سينمائى يتطلب التمكن من تقنيات نبعت من الغرب، وفهما للأنساق الغربية فى السرد الروائى السمعى والبصرى (إن لم يكن محاكاة لتلك الأنساق) . ويندر نسبيا وجود مخرجين سينمائيين علموا أنفسهم بأنفسهم، مثل "عمر خليفى" من تونس، أو"مصطفى آلاسان" و"عوماروجاندا" من النيجر. أما الممثلون الذين تحولوا إلى الإخراج، مثل "فيليب مورى" من الجابون، و"دانييل كاموا" من الكاميرون، و"ميد هوندو" من موريتانيا فقد جرت العادة على أن يدرسوا فى أوروبا لفترة ما . والاستثناء الوحيد الملحوظ من تلك القاعدة هم مخرجو مسرح اليوروبا النيجيريون، مثل "هيوبرت أوجودى" ، و" آدى لاف".

ونزداد دهشة حين نقرأ قائمة أسماء خريجى المعاهد السينمائية الأوروبية، الذين يشكلون معظم مخرجى السينما الحاليين فى أفريقيا والعالم العربى. درس المخرجان النيجيريان المحنكان "إدوارد ب. هواشيو جونز" و"أولا بالوجون" فى معهد "الإيديك" بباريس، ومثلهما رواد السينما الثلاثة فى ساحل العاج، "باسورى تيميتى"، و"ديزيريه إيكارى"، و"هنرى دوبارك". كما درس هناك أيضًا "بولين سومانو" من السنغال، و"روى جويرا" من موزمبيق، و"ناصر قطرى" و"عبد اللطيف بن عمار" من تونس، و"مؤمن سميحى" و"حامد بنانى" من المغرب، و"مارون بغدادى" من لبنان، و"بيير مارى دونج" من الجابون. قام كذلك الكونسيرفتوار المستقل للسينما الفرنسية CICF بتدريب عدد من المخرجين الأفارقة هم: "ماهما جونسون تراورى"، و"ثييرنو فاتى سو" من السنغال، و"جان بيير ديكونجو-بيبا" و"جول تاكام" من الكاميرون، و"مصطفى ديوب" من النيجر، و"جنوان إمبالا" من ساحل العاج. ومن خريجيه أيضا المخرج التسجيلى السورى "عمر أميرالاى". وقد تخرج المخرج اللبنانى " برهان علوية " من معهد

السينما ببروكسل **Institute national supérieur de arts du spectacle et techniques de diffusion INSAS** فى بواكير سبعينات القرن العشرين. ومنذئذ تدرب العديد من رموز السينما العربية هناك أيضًا، مثل "ميشيل خليفى" من فلسطين، و" أحمد المعنونى" من المغرب، و"براهيم تساكى" من الجزائر، و"محمود بن محمود" و"نورى أبو زيد" من تونس. أما "أبا بكر سامب – ماخارام" من السنغال و"سهيل بن بركة" من المغرب فقد تخرجا من المركز التجريبى بروما، بينما درس "إدريس حسن ديرى" من الصومال ، و"آدامو هاليلو" من نيجيريا فى لندن. درس أيضا عدد من أهم المخرجين الأفارقة فى موسكو، منهم "عثمان سيمبين" من السنغال، و"سارة مالدورور" من أنجولا، و"سليمان سيسى" من مالى. ودرس هناك أيضًا بعض المخرجين الجدد من مالى مثل "جبريل كويات"، وخليفة دييندا"، ومن سوريا "سمير ذكرى" و"محمد ملص". أما "كينج أمبوا" من غانا فدرس فى ألمانيا الغربية. ودرس "فالابا عيسى تراورى" من مالى فى برلين الشرقية، و"نبيل المالح" من سوريا فى براج... القائمة طويلة، وجميع الأسماء المسجلة بها يرتبط أصحابها بصلات مع أوروبا، عدا المصريين الذين تدربوا فى القاهرة، والمخرج الكويتى "خالد الصديقى" الذى تخرج من معهد سينمائى هندى فى بون.

قد تؤثر فترة الدراسة الطويلة فى أوروبا تأثيرا جما مفيدا على المخرج السينمائى، لكن لا مفر من أن تضعف صلاته المباشرة مع كل من الثقافتين التقليدية والشعبية. وفى بعض الأحيان يوجد شعور بأن المخرجين يعودون إلى بلادهم كالسياح تقريبا. بداية، لا شك أن مخرجى أفريقيا السوداء الناطقة بالفرنسية قد تجاهلوا مسألة اللغة تماما، واستخدموا فى أفلامهم تعليقات وحوارا باللغة الفرنسية. اعترف "عثمان سيمبين" بأنه دهش عندما سأله الفلاحون الذين عرض عليهم بعض من أفلامه التسجيلية المبكرة: "إذا كان قد صنع تلك الأفلام لهم، فلماذا صنعها بلغته هو"، أى باللغة الفرنسية (٢٣). بناء على ذلك، تبنى "عثمان سيمبين" الريادة فى استخدام اللغات الأفريقية، فصنع نسخة من فيلم الحوالة المالية/ماندابى بلغة الوولوف، برغم أنها لم تكن لغة مكتوبة فى ذلك الحين. وقد ظهر فرق مهم يميز الكاتب النخبوى عن المخرج السينمائى النخبوى، حتى ولو ظل

الأخير يسعى إلى الحصول على تيسيرات فى عمليات التوليف (المونتاج) وغيرها من أعمال ما بعد إنتاج الفيلم. هذا الفرق هو تبنى المخرجين للغات الأفريقية المحلية، أوللهجات العربية المحلية المتنوعة. فبينما يجلس الكاتب إلى مكتبه ليكتب بلغة أجنبية، منقطعا لا محالة عن الاتصال المباشر بالواقع المحيط به، لامفر للمخرج الذى يصور فيلما من الاحتكاك المباشر بالممثلين من أهل البلد المحليين، والنكرات (الكومبارس) فى المدن والقرى المحلية، بكل ما فيها من مناظر طبيعية . وحيث لا لزوم لاستخدام لغة أوروبية فى الفيلم، يمكن على الأقل مد جسور علاقة مباشرة مع المشاهدين من أبناء الشعب ، حتى ولو كان الفيلم ناطقا بإحدى اللغات العديدة الموجودة داخل الحدود القومية. وفى الوقت نفسه، تجعل الترجمةُ المكتوبة على الشاشة الفيلم مقبولا على نطاق العالم وسط قطاع أعرض من المشاهدين الذين يعرفون القراءة أكثر من القطاع القادر على قراءة أدب النخبة.

الفيلم والموسيقى الشعبية :

يتحدد السياق الثقافى الذى يتم فيه إخراج الأفلام بطريقة ما عن طريق المقارنة مع آداب الصفوة المكتوبة بلغات أوروبية، وهى سمة مميزة لآداب الصفوة فى المغرب العربى وأفريقيا السوداء. لكن هناك طريقة أخرى لتحديد هذا السياق، عن طريق النظر إليه فى علاقته بالتطورات المعاصرة للموسيقى الشعبية . كانت شركات التسجيلات الموسيقية تبيع إنتاجها فى أفريقيا والعالم العربى منذ فترة مبكرة ترجع إلى سنوات ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية. واستمر تزايد استهلاك الأسطوانات والأشرطة المسجلة (ومعظمها مستورد). وحدث تحول عام فى إنتاج الموسيقى المحلية من خلال الجيتارات الكهربية، ومكبرات الصوت، والتسجيلات الكهربية فى السنوات التى سبقت الاستقلال مباشرة، وتوازى تنامى الموسيقى الشعبية الجديدة مع تطور أدب الصفوة الأفريقى.

لكننا نرى فى الموسيقى الشعبية احتكاكا مباشرا بين المغنين والعازفين من جهة والجماهير الحضرية من جهة أخرى، كما نرى تحررا عاما من تدخل الدولة وتحكمها، بالرغم من أن سنوات الاستقلال المبكرة قد شهدت تقديم الدولة لبعض مبادرات غير مرغوب فيها. ففى غينيا مثلا، أقيمت شركة قومية للتسجيلات كجزء من المبادرات الثقافية التى قدمها "سيكوتورى"، كما شكلت فى سنة ١٩٦١ فرقة رقص نسائية باسم "الأمازونيات"، كل عضواتها من ضابطات الشرطة العاملات. وفى مالى المجاورة لغينيا دعمت الحكومة أيضًا الفرق المحلية، وأنشأت فى سنة ١٩٧١ فرقة "ريل" Rail العاملة فى بوفيه فندق "أوتيل دى لا جار دى باماكو" Hotel de la Gare de Bamako تحت رقابة وزارة الإعلام. وقد أبدى بعض رؤساء الجمهوريات اهتماما شخصيا وثيقا بالفنون، ومنهم "كوامى نكروما"، الذى اصطحب فى بعض رحلاته إلى خارج غانا فرقا فنية، مثل فرقة أ. ك. نيامى، وفرقة أوهورولالرقص [٢٤]. لكن صناعة الموسيقى عموما ظلت فى أيدى القطاع الخاص. وقد بقى الكثير من أسواق التسجيلات فى قبضة الشركات المتعددة القوميات – لا سيما فى بلاد ككينيا وساحل العاج. لكن بعض المبادرات المحلية نجحت. وصدرت قرارات قانونية تعطى الأولوية فى الإنتاج لأبناء البلد الأصليين، مما سمح لنجوم الموسيقى فى نيجيريا وزائير مثلا بأن يتحولوا إلى أصحاب ملايين. وبرغم أن نيجيريا قد استوردت حتى سنة ١٩٧٤ ما يقرب من ٧ مليون تسجيل موسيقى، إلا ن صناعة الموسيقى النيجيرية قد باعت أيضا من إنتاجها ما يقرب من ٣ مليون تسجيل موسيقى . وقد امتلكت صناعة الموسيقى النيجيرية ثلاث شركات تسجيل كبرى ، واثنى عشر إستوديو للتسجيل ، وماركتين أهليتين كبريين ، ومصنعين للأسطوانات ، وما يزيد عن خمسين ماركة محلية [٢٥].

ظلت عواصم الإمبراطوريات السابقة: باريس ولندن وبروكسل، مراكز جذب للموسيقيين الذين ينشدون الشهرة العالمية. وحدث فى أوروبا إخصاب متبادل مدهش بين الثقافتين، مثل موسيقى الزوك Zouk بإيقاعاتها التى تمزج الإيقاعات الأفريقية بإيقاعات جزر الأنتيل فى تقنية رفيعة تنفذ فى باريس. لكن الموسيقى الشعبية الجديدة تضرب بجذورها أساسا فى التقاليد الغنية للموسيقى المحلية. لقد

عزفت موسيقى أفريقيا السوداء فى عروض دولية عظيمة، وشهدت الموسيقى فى العالم العربى تطورات مماثلة. وتعتبر وفاة "أم كلثوم" فى سنة ١٩٧٥ رمزا لانتهاء هيمنة الموسيقى المصرية على الموسيقى الشعبية العربية، فقد شهدت سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين ظهور أساليب جديدة ذات جذور محلية، خاصة فى شمال أفريقيا. من أمثلة الأصوات الجديدة فى الموسيقى الشعبية العربية فرق "إحياء التراث الشعبى" ، مثل " ناس الغوانى" فى المغرب ، و"جيل جيلالا" فى تونس ، أومغنيى **الراى** الجزائريين ، مثل "الشاب خالد" أو"الشابة فضيلة " . يرسم لنا الفيلم التسجيلى الطويل **أحوال** ، الذى أخرجه " أحمد المعنونى" فى سنة ١٩٨١ صورة للأساليب التى تتبعها فرقة "ناس الغوانى" الشعبية ومصادر إلهامها. والعنصر الذى يجمع شتات أساليب الموسيقى الشعبية الجديدة هو حقيقة أن هذه الموسيقى نتجت كلها عن التمدين ، الذى أدى إلى تجديد الموسيقى الريفية التقليدية لتناسب الجمهور الجديد، وإلى دمجها بأساليب مستوردة، وإدخال آلات جديدة فى عزفها. يمكننا أن نقتفى أثر جذور العديد من الأساليب الكبرى –الهاى لايف فى غانا ونيجيريا، والجوجو والسوكوس فى زائير – التى تمتد إلى خمسين عاما خلت أو أكثر، حتى قبل جلب تقنيات التسجيل الصوتى إلى أفريقيا. لكن الصوت الحديث يعكس إلى حد بعيد التقنيات الغربية التى أتيحت للمرة الأولى فى منتصف خمسينيات القرن العشرين، وهى : مكبر الصوت، والجيتار الكهربائى، وإستوديوهات التسجيل على شرائط، وشرائط التسجيل التى تسع وقتا طويلا. هناك اعتراف عالمى بالأثر الكبير الذى تركته تسجيلات أمريكا اللاتينية التى تم استيرادها بعد الحرب العالمية الثانية (انظر الفصل الأول)، وهو أثر يماثل أثر الراديو، وهجرة الموسيقيين أنفسهم، مثل هجرة فرق البوب الزائيرية إلى وسط وشرق أفريقيا أثناء الحرب الأهلية فى ستينيات القرن العشرين ، أو إغواء آبيدجان المستمر لموسيقيى أفقر بلدان أفريقيا الناطقة بالفرنسية (مما أوحى إلى "مانو ديبانجو" بأن يزعم أن بساحل العاج الكثير من الموسيقيين الجيدين، لكن لا توجد بها موسيقى) [٣٦]. يلفت نظرنا بالمثل كيف تعكس التطوراتُ الجديدة التى طرأت على الموسيقى الشعبية الوعىَ الجديد للأمم المستقلة الناهضة، والرغبةَ فى تأكيد موقع أفريقيا من

الموسيقى العالمية. فبينما تضارع بعض أنواع تلك الموسيقى فى رقتها موسيقى البوب الغربية، نجد فى الكثير من الأغانى تيارات نقد اجتماعى شديدة، مثل أغانى المغنى الزائيرى ذى الإنتاج الغزير "فرانكو" الذى طرح له فى السوق ما يزيد عن ١٠٠ ألبوم. تعكس أغانى "فرانكو" ما أصابه بسبب علاقته المضطربة بحكومة زائير. ففى سنة ١٩٧٨ سجن بسبب أغنيتين من أغنياته، لكنه حصل على وسام قلده إياه الرئيس "موبوتو" تقديرا لخدماته الموسيقية. أما نجم الموسيقى النيجيرى "فيلا أنيكو لابو كوتى" فينقد العسكريين نقدا لاذعا، أشد حتى من نقد "فرانكو" الزائيرى لهم. وقد كبدته حملاته الشفوية والموسيقية الكثير من المصادمات التى وصلت إلى حد قيام الجنود بحرق منزله فى سنة ١٩٧٧، وصدور حكم ضده بالسجن لمدة خمس سنوات فى سنة ١٩٨٤ بتهمة تهريب العملة (وقد تم تنفيذ سجنه لمدة سنتين بالفعل).

يشترك جميع هؤلاء الموسيقيين الأفارقة فى اهتمامهم بتجديد الإيقاعات التقليدية لتلائم الآلات الموسيقية وإستوديوهات التسجيل الحديثة، وبذلك لا يجدون مفرا من ضفر التقاليد بالتحديث. لبعض الموسيقيين خلفيات تقليدية صلبة. انحدر عازف الكورا (آلة تستخدمها قبيلة الماندينكا عبارة عن مزيج من الهارب والعود) الغينى "مورى كانط" من أسرة من الموسيقيين **والجريوت** (المداحين)، وتلقى تعليما تقليديا. لكنه عندما بلغ الخامسة عشرة من عمره غنى مع فريق "ريل" فى باماكو قبل أن ينتقل إلى آبيدجان، ثم إلى باريس. طور "مورى كانط" أسلوبا شديد التميز فى عمله، "لغة جديدة تماما لآلة الكورا، تخلق صوتا يمتزج بأصوات آلات الفنك **Funk** والريجى **reggae** والسول **soul** الكهربية" (٢٧). وبالمثل كان المغنى وقارع الطبول السنغالى "يوسُّو إندور" ابنا لأحد الموسيقيين التقليديين، دربه والده على موسيقى الوولوف. وبعد أن ذاع صيت "إندور" وهو فى الثانية عشرة من عمره ، غنى بصحبة أشهر الفرق الموسيقية السنغالية ، وهى فرقة "ستار باند دى داكار" وهو فى سن المراهقة. وفرقة "ستار باند" هى التى رسمت علامات الانتقال من الموسيقى الراقصة لأمريكا اللاتينية إلى الأصوات والإيقاعات الأفريقية فى داكار. يأخذ "إندور" فى عمله [illegible] إيقاع **الأمبالاكس**

المميز للوولوف والذى يعزف بآلات الوولوف الإيقاعية، ويضيف إليه "عددا من الآلات الحديثة: قاعدة من الجيتارات المتدفقة بإيقاع يكاد يشابه الفلامنكو، ومنها تنفجر الطبلة الثرثارة، ومعها الجيتارات المنفردة الخافتة، التى تستلهم عزفها من مقتطفات من موسيقى الروك الغربية" (٢٨).

هناك موسيقيون أفارقة آخرون تلقوا تعليمًا موسيقيًا غربيًا ، وتناولوا الموسيقى التقليدية من زاوية شديدة الاختلاف . درس "فيلا أنيكو لابو كوتى" فى كلية ترينيتى للموسيقى بلندن، لكن نغماته ذات الإيقاع الأفريقى كانت رد فعل واعيا ضد المقلدين النيجيريين لموسيقى البوب الغربية . أما "مانو ديبانجو" فدرس البيانو الكلاسيكى فى باريس، وعزف موسيقى الجاز فى بروكسل، لكنه اكتسب شهرته عن طريق تقديمه لنسخة حديثة من إيقاع الماكوسا الكاميرونى التقليدى. ويتكون أسلوبه الحالى من عناصر منتقاة ويشرع فى "التخلص من صفة (الموسيقى العِرقِية) كى يُعَرِّف الناس بوجود أفريقيا كهربائية أيضا" (٢٩). إن المشهد الموسيقى الأفريقى فى حالة تغير وحراك مستمرين، فآخر صيحات الأنغام تنتشر عبر الحدود القومية . ولا يكاد الموسيقيون المحليون يتحدون مكونين فرقا جديدة حتى تفرقهم المنافسة مرة أخرى . ويبدو اختراقهم للسوق العالمى مؤكدا ثم ينسحب البساط من تحت أقدامهم . ويبدو أن نجوم البوب الغربيين يقدمون دعما ، لكن الموقف ينجلى عن اهتمامهم بالدعاية لأنفسهم فقط . بيد أن الشىء الوحيد الذى يهدد الأساس الاقتصادى لصناعة انتشرت وازدادت ثراء عبر عشرين عامًا أو يزيد دون أن تفقد شعبيتها هو ظهور الكاسيت المسموع فى ثمانينيات القرن العشرين ، والذى يسمح بعمليات القرصنة التى تستولى على المؤلفات المحلية الأصيلة دون ترخيص ، وإغراق السوق بالمواد المستوردة بطرق غير شرعية .

إن صانعى الأفلام أبعد ما يكونون عن امتلاك قوة السوق التى للموسيقيين الأفارقة والعرب، فقد سمحت هذه القوة مثلا للموسيقيين الزائيريين "فرانكو" و"تابولى" بتسجيل آلاف الأغانى، وطرح ما يزيد عن مائة أسطوانة من نوع ٣٣ لفة/دقيقة فى الأسواق . لانجد بين صانعى الأفلام من يرقى إلى رتبة أصحاب

الملايين . وإذا استثنينا السينما التجارية المصرية ، يندر نسبيًا أن يتم إنتاج فيلم روائى بانتظام، ولو حتى كل أربع أو خمس سنوات . يمكن أن تصير السينما فنًا شعبيًا كالموسيقى ، لكن مستوى الاستثمار المطلوب لإنتاج الفيلم السينمائى يجعل التوصل إلى سوق توزيع واسع فى أفريقيا والعالم العربى، بل أيضًا فى الخارج – أمرًا ملحًا . إن كيان الإنتاج القومى الوحيد الذى يعمل على نطاق دولى حقا – وهو صناعة السينما المصرية– يتعرض عادة للهجوم بسبب تفاهته وإفراطه فى الانغماس فى الميللودراما . لكن أى بحث فى الإنتاج السينمائى المصرى عبر سبعين عامًا أونحو ذلك يرينا أنه يتمتع بجاذبية شعبية أصيلة فى طول العالم العربى وعرضه. كما أن الأعمال التى أخرجها مخرجون مثل "صلاح أبو سيف"، و"يوسف شاهين"، و"توفيق صالح" ترينا بوضوح أن الإنتاج المصرى قد وفر لهؤلاء المخرجين – الذين رحبوا بالعمل فى حدوده وتمكنوا من الإنجاز فى إطاره – مجالا للعمل يضاهى ما يمكن أن توفره أية صناعة سينمائية أخرى فى العالم (٣٠).

الجماعة السينمائية الوحيدة ذات الشعبية الأصيلة والجماهير العريضة –خارج مصر – توجد فى منطقة غرب نيجيريا المتحدثة بلغة اليوروبا . فالسينما هناك وريثة عقود من الأداء المسرحى ، ولها جمهور مرتقب يبلغ حوالى ١٠ ملايين نسمة. قد يثار جدل حول تفاصيل إعداد "هيوبرت أوجوندى" و" آدى لاف" و"بابا سالا" للأعمال المسرحية للسينما، لكن لا جدال فى أنها تروق للجمهور الشعبى المحلى. لاحظت "باربار" فى سنة ١٩٨٧ ما يلى:

حتى العام أو العامين الماضيين كانت كل المدن المتحدثة بلغة اليوروبا تعرض أفلامًا أمريكية وصينية وهندية . أما الآن فمن الصعب أن يجد المرء مثل تلك الأفلام، فقد حلت محلها صناعة السينما الأهلية التى يتسع نطاقها بشكل سريع، والتى أنتجت بالفعل عشرات الأفلام الناطقة بلغة اليوروبا، والتى تستخدم أساليب وموضوعات المسرح الشعبى المتجول ذى الجذور الراسخة، كما تستخدم العاملين بهذا المسرح (٣١).

الفيلم والإذاعة :

إن للدولة دورًا شديد الأهمية فى أى نظام للإنتاج السينمائى، بسبب الكلفة العالية لإنتاج أى فيلم مصمم بهدف الوصول للجمهور العالمى، فضلاً عن الجمهور المحلى. لكن إدخال وسائل الاتصال الحديثة (مثل الصحافة والإذاعة الرسميين) إلى أفريقيا والعالم العربى يعطينا أمثلة مدهشة لمخاطر تدخل الدولة الزائد. فهى وسائل تخضع لأولويات الدولة القومية المستقلة كخضوعها فيما سلف للمديرين الاستعماريين. وتأكدت دروس الماضى بدخول التليفزيون بعد الاستقلال. فعلى طرف نقيض من مشهد الموسيقى الأفريقية والعربية المعاصر الحى، المتجدد، نجد الملامح البيروقراطية المتحجرة لوسائل الإذاعة الرسمية، ويعتبر التليفزيون أحدث مثال لذلك.

بالنسبة لتيسر الحصول على الوسائل الإذاعية، نجد بونا شاسعا بين دولة بترولية صغيرة كقطر، بها حوالى ٢٠٠٠ جهاز استقبال تليفزيونى لكل ١٠٠٠ نسمة، وبين دولة فقيرة من دول غرب أفريقيا كبوركينا فاسو، تبلغ فيها هذه النسبة ١,٦ جهاز تليفزيون لكل ١٠٠٠ نسمة. لكن بين الدولتين عاملا مشتركا هو صعوبة وضع جدول ملائم للبرامج التليفزيونية. وبينما تمكنت كل الدول من تطويع أجهزة إذاعتها فعليا لخدمة أغراض مثل بناء الدولة، والتربية والتعليم، وتقديم خدمات للأقليات اللغوية إلا أن قليلا منها تمكن من استخدام التليفزيون استخداما إيجابيا مماثلا. زادت تكلفة إدخال التليفزيون إلى أفريقيا السوداء عن تكلفة إدخال الإذاعة بنسبة ١:٣٠ (٣٢)، مما أحبط الإنتاج التليفزيونى المحلى بنسبة كبيرة، بل أحبط حتى مد شبكة الإرسال التليفزيونى إلى ما يقرب من ١٠٪ من السكان. وبلغت نسبة التغطية التليفزيونية فى سنة ١٩٨٨ ٨,٨٪ فى بوركينا فاسو، و٥٪ فى النيجر، و٥,٠٪ فى السنغال (٣٣). وعلى طرف النقيض الآخر، لم تتمكن دولة قطر الثرية من دعم إنتاج محلى بنسبة ذات دلالة بسبب ضآلة عدد سكانها. من الواضح أن بوركينافاسو التى لا تستورد إلا البرامج التى تقدم لها مجانا (٣٤) لا يرجح أن تتلقى الكثير مما له أهمية محلية. لكن حتى أية دولة عربية

ثرية قادرة على الدفع بسخاء لشراء المواد المستوردة لا يمكنها الحصول على برامج لا تنقل إليها قيما غريبة على مجتمعها المحلى. لا يوجد فى الواقع العملى أى تبادل بين هيئات التليفزيون الأفريقية [٣٥]، وفى العالم العربى "لا يجرى تبادل البرامج الممتازة، خاصة المسلسلات الدرامية... إلا فى أحوال استثنائية" [٣٦].

من ثم، تمثل المواد المستوردة من الغرب، من مسلسلات وأفلام روائية وتسجيلية كبرى، ٤٠٪ إلى ٦٠٪ على الأقل من وقت الإرسال فى أفريقيا والعالم العربى، وتشغل معظم أوقات ذروة المشاهدة. يميل الإنتاج المحلى إلى التمركز فى العاصمة (مزيحا بذلك قطاعات مهمة من السكان إلى الهامش) وهو عرضة لنواحى قصور قاتلة من جهة تقنياته والقوى العاملة به. لا يزيد الإنتاج المحلى عادة عن الأخبار المصورة إلا قليلا. ولا تغطى الأخبار المصورة إلا المناسبات التى يظهر فيها رئيس الدولة علنا أثناء اليوم. أما المواد الأخرى فهى غالبا البرامج الرياضية والمناقشات التى تجرى داخل الإستوديو. وقد صدر تقرير حديث عن وسائل الإعلام فى الدول العربية، يحتوى على خلاصة ما فى الإنتاج المحلى: "يكثر الإنتاج التليفزيونى المحلى من اللجوء إلى البرامج ذات الشكل البسيط، مثل وضع الضيوف وجها لوجه حول مائدة مستديرة، وإطلاق العنان لهم للنقاش دون تدخل" و"معظم البرامج السياسية دعائية بشكل سافر، تنقل وجهة نظر واحدة فقط، ويجرى إنتاجها بتعجل وتقدم بطريقة تافهة" [٣٧]. فى ظل ذلك الوضع السيء، أدى العون الأجنبى إلى زيادة الطين بلة بشكل عام. فبرامج تدريب العاملين فى الخارج مثلا وصفت بأنها: "تجاوز للضمير بإساءة استخدام برامج العون التقنى الأجنبية"، حيث تتدخل العلاقات الخاصة فى استبعاد أشخاص مهمين من تلك البعثات التدريبية. ومن يحصلون على تلك المنح التدريبية يعتبرونها عطلة ومكافأة لهم بسبب مناصبهم العليا. ويعود الموظفون الرسميون من تلك التدريبات وهم فى حالة من التشوش والسخط على مناصبهم القديمة [٣٨].

جرت محاولات مبكرة بين الحين والآخر لإنشاء قنوات تليفزيونية تجارية فى العالم العربى . فجرت محاولة فى مراكش فى سنة ١٩٥٤، لكن تلك التجربة فشلت

فى مدى عامين . وجرت فى لبنان محاولة فى سنة ١٩٥٦ وأخرى فى سنة ١٩٦٢، نتج عنهما محطتان متنافستان تحتاج كل منهما إلى استثمارات رأسمالية أجنبية، ودمجتهما الدولة فى محطة واحدة فى سنة ١٩٧٨. وفى الكويت أنشئ التليفزيون فى سنة ١٩٦١، كما أنشئ فى البحرين فى سنة ١٩٧٢. لكن دبى، التى بدأ فيها البث التليفزيونى فى سنة ١٩٧٢ هى الدولة الوحيدة التى امتلكت نظاما تليفزيونيا تجاريا بحتا فى سنة ١٩٧٨[٣٩]. وفى سنة ١٩٥٦ تم إنشاء محطات تليفزيونية تديرها الدولة فى الجزائر المستعمرة، وفى العراق الواقعة تحت السيطرة البريطانية. لكن هاتين الحالتين كانتا حالتين فرديتين معزولتين، ولم تكونا من السمات المميزة للنمط الشامل فى المنطقة، فقد اضطرت ليبيا للانتظار لمدة ست سنوات بعد الاستقلال لتتمكن من إنشاء جهاز بث إذاعى مسموع. لقد دخل الراديو عموما إلى كل من أفريقيا والعالم العربى وهما تحت الاحتلال، لكن التليفزيون لم يدخلهما إلا بعد الاستقلال . وقد دخل التليفزيون إلى المنطقة بمبادرة من الدولة، وأتى معبرا عن القومية الوليدة. ففى مصر مثلا، حيث أعطت ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ دفعة كبيرة للراديو، تم إدخال التليفزيون على نطاق واسع فى سنة ١٩٦٠. ويدل مبنى التليفزيون الذى يقع على ضفاف النيل فى قلب القاهرة، والذى يحتوى على أحد عشر إستوديو دلالة واضحة على اتجاه نية حكومة جمال عبد الناصر إلى الاضطلاع بالدور المهيمن نفسه فى مجال التليفزيون، كما تهيمن الإذاعة والسينما والموسيقى المصرية على العالم العربى.

تم تركيب جهاز التليفزيون المصرى بالتعاقد مع شركة الإذاعة الأمريكية RCA ، التى مكنت مصر أيضًا من تصنيع أجهزة الاستقبال التليفزيونى، وكان هذا أول أمثلة التعاون الأمريكى–المصرى بعد الخلاف الذى شجر بين الدولتين بشأن سد أسوان [٤٠]. واشترت سوريا –التى كانت متحدة مع مصر وقتئذ– من شركة الإذاعة الأمريكية أيضا. لكن الدول حديثة الاستقلال بنت عموما على ما لديها من خبرات إذاعية، واتجهت إلى الدول الاستعمارية السابقة طلبا للعون التقنى. وبرغم ما تميز به البلجيكيون من عدم اهتمام بالنظم الإدارية التى نمت فى زائير وغيرها من مستعمراتهم السابقة. إلا أن بريطانيا وفرنسا حرصتا على تصدير نظمهما

الخاصة للمؤسسات الإذاعية. أثبت النظام الفرنسى المركزى أفضلية من جهة ملاءمته للدول العربية والأفريقية ذات الحزب الواحد، بينما احتاج نموذج الشركة البريطانية العامة المستقلة إلى تعديلات سريعة (٤١). طورت زائير ونيجيريا نظامين، أحدهما قومى متمركز فى العاصمة، والآخر نظام قوى متمركز فى مراكز إنتاج إقليمية . حقًا ، لقد سعت الحكومة النيجيرية الإقليمية بغرب نيجيريا لتركيب وتشغيل محطة بث تليفزيونى بها فى سنة ١٩٥٩، سابقة بذلك الحكومة المركزية. لكن التليفزيون فى البلدان الأفريقية الأخرى مركزى تتحكم فيه الحكومة وتسيطر على تشغيله، ما عدا استثناءات قليلة، مثل القناة الثانية فى الجابون التى يتحكم فيها الرئيس "عمر بونجو" شخصيا بشكل مباشر. ومن الأمثلة التى توضح الدور المهم للإذاعة أن حمى الاستيلاء على محطات الإذاعة صارت فى أهمية الاستيلاء على المطار أوعلى القصر الجمهورى عند حدوث أى انقلاب سياسى (٤٢).

إن وضع المخرج السينمائى أفضل عموما من وضع موظف التليفزيون ؛ لأن النظام العادى للإنتاج السينمائى يسمح للمخرج بهامش من التفرد والإبداع الشخصى، حتى ولو فى الحدود الصارمة للميزانية المتفق عليها، والتى تكون عادة محدودة جدا. يعتبر إنتاج الأفلام فى كثير من البلدان من مسئوليات وزارة الثقافة (عدا الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية الإعلامية). ويرفع هذا الوضع من قدر مخرجى الأفلام الروائية. لكن هذا التمييز نفسه الذى يتيح درجة ما من الحرية ينكر فى الوقت نفسه أية إمكانية للتفاعل الحقيقى بين السينما والتليفزيون. لم يمول التيفزيون أبدا إنتاج أفلام روائية، فيما عدا استثناءات نادرة، مثلما فى حالة النيجر فى بواكير الثمانينيات. ولا نجد أبدًا معادلا للتفاعل المستمر والمثمر بين السينما والتليفزيون كالتفاعل الذى تشجعه القناة الرابعة فى بريطانيا مثلا. فضلاً عن ذلك، يتضح من انخفاض المستوى العام للإبداع والابتكار المستقل فى المواد المذاعة تليفزيونيا خطر إحكام قبضة البيروقراطية على جهاز التليفزيون. ويدق هذا المستوى المنخفض ناقوس تحذير لمن يسعون إلى زيادة تدخل الدولة فى الإنتاج السينمائى. وأينما وجدت هيئات إنتاج تابعة للدولة تميل الرقابة على السينما إلى التشدد، كما هو الحال فى سوريا، حيث يحرم على المخرجين مهاجمة

سياسة الحكومة، والتشكيك فى الخط الاشتراكى، أوفى الأخلاقيات والتقاليد الرسمية، كما يحرم عليهم نقد الدول الصديقة، أوإظهار عدم احترام الدين (٤٣). لكن مثل هذه القيود لم تمنع المخرجين من الاعتراف بالأهمية الشديدة للدعم الذى تقدمه الدولة لتنمية السينما.

الفيلم والدولة :

من الواضح أنه ليس من العملى اقتفاء أثر كل أوجه تدخل الحكومات العربية والأفريقية فى مختلف قطاعات الصناعة السينمائية. كما أن ذلك لن ينير لنا الطريق فى النهاية. فكل دولة من الدول الستين على حدة تطبق قوانينها الخاصة على أفلامها. وفى معظم الحالات طرأ تغير على الهيكل التنظيمى لعمليات إنتاج وتوزيع وعرض واستيراد الأفلام عبر عشرين أوثلاثين عاما. لكن يمكننا على الأقل أن نتابع التفكير العام لمخرجى الأفلام أنفسهم. أسس المخرجون الأفارقة فى سنة ١٩٧٠ تنظيمهم الخاص، وهو اتحاد السينمائيين الأفارقة **FEPACI** الذى يضم مخرجين من الشمال العربى ومن أفريقيا السوداء، ويتمتع بوضع المراقب فى منظمة الوحدة الأفريقية. ورغم ندرة اجتماعات اتحاد السينمائيين الأفارقة، إلا أنه استمر كقوة فعالة بفضل الجهود الفردية لأعضائه. وقد دُعِّمت تلك الجهود منذ أواخر ستينيات القرن العشرين بعقد عدد من الندوات المنتظمة للنقاش، هى: اللقاءات الثلاثة عشر لجمعية **Jaunées cinématographiques de Carthage** التى دأبت على الاجتماع مرة كل عامين فى تونس فيما بين أعوام ١٩٦٦ و١٩٩٠، واللقاءات الاثنا عشر لمهرجان السينما الأفريقية فى واجادوجو، الذى انعقد فى عاصمة بوركينا فاسو من ١٩٦٩-١٩٩١. يوجد أيضا مهرجان ثالث، يعقد هذه المرة فى شرق أفريقيا الناطقة بالإنجليزية، هو "ملتقى مقديشيو للأفلام السينمائية"، وقد عقدت لقاءاته فى عاصمة الصومال فى سنة ١٩٨١ و١٩٨٣، بالإضافة إلى لقاء خارج نطاق المهرجان، مثل المؤتمر الذى عقد فى نيامى فى سنة ١٩٨٢. قدم المخرج التونسى "فريد بوغدير" - الذى لا يكل من حضور

المؤتمرات – ورقة لمؤتمر JCC فى سنة ١٩٨٤، تتبع فيها ظهور الاستراتيجيات التى اقترحها المخرجون. وقد أعيد طبع هذا البحث [٤٤].

استهل "بوغدير" بحثه بالتعريف الذى وضعه "طاهر الشريعة" –الذى أسس مهرجان قرطاج السينمائى فى سنة ١٩٦٧ [٤٥] – للتوزيع بوصفه أهم قطاعات الصناعة السينمائية. يلقى "بوغدير" نظرة على الماضى، حين أطلق المخرجون الأفارقة والعرب صيحتهم الأولى منادين بالتأميم التام. لكن مخرجى نهاية ستينيات وبواكير سبعينيات القرن العشرين اعتمدوا على تحكم الدولة بسبب ما عاينوه من مشاكل حرجة، مثل التحكم الأجنبى فى التوزيع، وعجز السوق المحلى عن دعم السينما القومية لأنه سوق محدود جدًا، والفشل فى استعادة الأموال التى تقتطعها الضرائب من السينما، والتى كان يمكن أن يعززوا بها الإنتاج. ففى مصر، انتبهت حكومة "جمال عبد الناصر" فى بواكير ستينيات القرن العشرين لصناعة السينما، وهى الحكومة التى استخدمت الراديو بالفعل حتى وقتئذ "كوسيلة حيوية تجعل البلد الجديد يلتحم فى أمة مترابطة، ويجعل لهذا البلد أثرا محسوسا كقوة فعالة فى كل الشرق الأوسط" [٤٦]. وهذه الحكومة هى التى نشرت التليفزيون أيضا على نطاق واسع فى سنة ١٩٦٠. ووصل تدخل الدولة إلى ذروته بإنشاء المؤسسة المصرية العامة للسينما فى سنة ١٩٦١ فى سياق اهتمام "جمال عبد الناصر" بتطبيق الاشتراكية العربية. وقد عبر "عبد الناصر" بوضوح عن هذا الاهتمام فى ميثاق العمل الوطنى فى سنة ١٩٦٢. دعا الميثاق إلى الملكية العامة لقطاع كبير من الاقتصاد، وإلى تحكم الدولة فى تجارة الاستيراد، وفى ثلاثة أرباع تجارة التصدير [٤٧]. ظهرت الأفلام الأولى من إنتاج الدولة فى سنة ١٩٦٣. وكما يلاحظ "سمير فريد": "أنتج القطاع العام كل الأفلام الهامة فى الفترة من ١٩٦٣ إلى ١٩٧١" [٤٨]. وبرغم أن الدولة كفت عن الإنتاج فى بواكير سبعينيات القرن العشرين بسبب ما منيت به المؤسسة المصرية العامة للسينما من خسائر متوالية، بسبب إعادة توجيه الاقتصاد نحو القطاع الخاص، إلا أن المخرجين المصريين ظلوا بعد ذلك ينظرون للستينيات على أنها "العصر الذهبى لسينما ذات صِبغة قومية تحظى

بـالحماية" و"كسينما مكرسة لمصر وللعرب بـاسم الأرض، وللتضـامن والتمـاسك بـاسم الأسرة" (٤٩).

وقبل أن يظهر للعيـان الفشل الاقتصـادى الذى انتهت إليه المؤسسة المصرية العـامة للسينمـا، أنشئت مؤسسات حكومية مماثلة لها فى سوريا والعراق. بدأت المؤسستـان السورية والعراقية فى إنتـاج الأفلام الروائية قرب نهاية ستينيات القرن العشرين فى سياق اتساع نطاق الإنتاج الذى يموله القطاع الخاص. لكن المسار الذى اختـارته كل من هـاتين المؤسستين لنفسها تبـاعد عن الآخر تمامـا. ففى العراق، صـار الفيلم أوالفيلمـان اللـذان تمـول الدولـة إنتاجهـــما سـنويًا همـــا كل مـا تنتجه العراق بعد سنة ١٩٧٧، وتخصصت المؤسسة العراقية العامة للسينما والمسرح فى الإنتاج الضخم الموجه لسوق عربية أوسع. لقد وظفت مؤسسة السينمـا العراقية مخرجين موهوبين ووفرت لهم موارد ضخمة، مثل المخرجين المصريين المحنـكين "توفـيق صـالح"، مخـرج فـيلم **الأيام الطويلة** فى سنة ١٩٨١، و"صلاح أبو سيف" مخرج فيلم **القادسية** فى سنة ١٩٨٠، وأكثر مخرجى العراق الشبان موهبة، "محمد شكرى جميل" مخرج فيلم **المسألة الكبرى** فى سنة ١٩٨٣، لكنها على الرغم من ذلك لم تنجح أبدا فى توزيع إنتاجها فى الخـارج. أمـا المؤسسة السورية العامة للسينمـا، التى أنتجت حوالى ٢٤ فيلمـا حتى نهاية ثمـانينيات القرن العشرين فقد تخصصت –على عكس المؤسسة العراقيـة– فـى إنتـاج مشروعـات أضيق نطاقا وذات ميزانية صغيرة، وحققت نجاحا خاصا بـالأفلام الأولى التى أخرجها مخرجان موهوبـان درسا فى موسكو: "سمير ذكرى"، مخرج فيلم **حـادث النصف متر** فى سنة ١٩٨٣، وفيلم **وقائع العام المقبل** فى سنة ١٩٨٦، و"محمد ملص" مخرج فيلم **أحلام المدينة** فى سنة ١٩٨٤.

يوجد بـالمغرب أيضـا مؤسسات تـابعة للدولة، لكنها تختلف اختلافا بينا عن مؤسسات الدولة فى المشرق العربى، فى بنيتها وفـاعليتها. البنية المفضلة فى مراكش هى البنية التحتية المملوكة ملكية خاصة، وتشمل قطاع توزيع مزدهرا (ارتفع عدد دور العرض السينمـائى من ٧٩ دار عرض فى سنة ١٩٤٥ إلى حوالى

٢٥٠ دار عرض فى السبعينات)، وثلاثة إستوديوهات (السويسى، وعين شوك، وكازابلانكا). لكن المؤسسة التابعة للدولة "المركز السينمائى المراكشى" لم يطرأ عليها أى تغيير نهائيا منذ أن أنشئت فى سنة ١٩٤٥ تحت الحماية الفرنسية، وقد قصرت هذه المؤسسة عملها إلى حد بعيد على إنتاج الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية، ولم تقدم أى دعم لمخرجى الأفلام الروائية المغاربة المناضلين حتى الثمانينيات. وفى تونس، أخذت مؤسسة SATPEC دورا أقوى، فتحكمت فى استيراد الأفلام، وشاركت فى إنتاج عدد لا يستهان به من الأفلام الروائية (بينها بعض كوارث الإنتاج المشترك مع فرنسا) بالرغم من رزوحها فى سنواتها الأولى تحت أعباء الديون التى تراكمت عليها بسبب مجمع الإستوديوهات فى جامارث الذى تكلف نفقات باهظة وعانى من نقص المعدات فى بداياته. أما الجزائر التى تعرف قدر أفلام السينما ، حيث استخدمتها أثناء حرب التحرير الطويلة ، فقد تبنت نهجا أكثر جذرية . فقد أمم المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما ONCIC كل قطاعات الصناعة السينمائية: الاستيراد، والتوزيع، والعرض، والإنتاج. تمكنت تلك المؤسسة من الحفاظ على استمرارية الإنتاج بمعدل ٤–٥ أفلام سنويا، ومن التحكم فى اختيار موضوعات الأفلام، مثل سلسلة أفلام الستينيات التى تناولت النضال من أجل التحرر والتى تتالت بعد فيلم **رياح الأوراس** الذى أخرجه "محمد الأخضر حامينا" فى سنة ١٩٦٦، وسلسلة أفلام الإصلاح الزراعى التى توالت فى السبعينات على إثر فيلم **الفحام** الذى أخرجه "محمد بو عمارى" فى سنة ١٩٧٢. وفى الفترات الأحدث، اتسع نطاق موضوعات الأفلام وتنوعت أساليبها. ومن أمثلة ذلك أفلام "مرزاق علواش".

وفى معظم البلدان الأفريقية التى سبق أن احتلتها بريطانيا واصلت هياكل الإنتاج القومية بعد الاستقلال لعب الدور الذى لعبته من قبل وحدات أفلام المستعمرات، وهو دور إنتاج أفلام تسجيلية إعلامية وتوجيهية، بينما تجاهلت تماما إنتاج الأفلام الروائية. وفى غانا ونيجيريا كان على القطاع الخاص أن يعطى دفعة كبيرة لإخراج الأفلام الروائية. وظلت ساحة إنتاج الأفلام الروائية فى شرق أفريقيا الناطقة بالإنجليزية صحراء قاحلة.

لكن النهج مختلف عن ذلك تمامًا فى دول غرب أفريقيا الأخرى التى ورثت عن الفرنسيين رأيا مغايرا عن الدور الثقافى للفيلم السينمائى. ظل الفرنسيون أنفسهم يمولون كما كبيرا من الأفلام الأفريقية ذات الميزانية القليلة –من خلال نظام صممته وزارة التعاون الفرنسية– حتى توقفت تلك التجربة فى سنة ١٩٨٠ بناء على طلب الحكومات الأفريقية. وفى الدول الأربع عشرة حديثة الاستقلال التى تحتل ما كان من قبل غرب أفريقيا وأفريقيا الاستوائية المتحدثتين باللغة الفرنسية تم إنشاء شركات إنتاج سينمائى قومية. ففى السنغال إنشئت شركة SNC وفى فولتا العليا (التى عرفت فيما بعد باسم بوركينا فاسو) أنشئت شركة SONAVOCI، كما أنشئت شركة OCINAM فى مالى، وشركة FODIC فى الكاميرون، وشركة ONC فى الكونغو، وشركة SIC فى ساحل العاج... إلخ . اضطرت تلك الشركات للمعاناة من نقص التمويل، كما وجدها المخرجون مفرطة فى البيروقراطية ، وغير ميالة للمغامرة ، عدا استثناءات قليلة ، خاصة شركة SONAVOCI فى بوركينا فاسو. لم تتمكن أية من تلك الشركات من الاستمرار فى إنتاج الأفلام عبر عِقد من الزمن. وقد منحت بعض الشركات امتياز احتكار الإنتاج، لكنها توقفت عن الإنتاج فعليا، كما فى حالة داهومى، التى تحولت فيما بعد إلى دولة بنين الاشتراكية. أما الجزائر، فقد صمدت للمقاطعة التى فرضتها عليها الجمعية الأمريكية لتصدير الصور المتحركة عندما اختارت أن تمارس ما بدا لها حقا قوميا ؛ أى التحكم فى استيراد الأفلام للبلد. وقد حاولت عدة بلدان أفريقية أن تقتفى أثر الجزائر، وتتحدى مصالح حفنة من الشركات متعددة الجنسيات تتحكم فى تدفق الأفلام إلى مختلف بلدان العالم. لم تنجح أى من تلك الجهود، وبرغم أن ما يبدو على السطح هو أن المفاوضات الودية قد حلت محل التهديدات والمقاطعات السابقة، إلا أن العروض السينمائية التى تقدم لمرتادى دور العرض السينمائى لم يطرأ عليها الكثير من التغير، فظلت الأفلام المتاحة هى أرخص وأردأ الأفلام المستوردة بالتحديد.

نشأ فى سنة ١٩٨١ الاتحاد الأفريقى الداخلى للتوزيع السينمائى CIDC بهدف خلق أسواق مشتركة للأفلام تربط مجموعات البلدان الإقليمية ببعضها البعض. يعتبر مشروع CiDc – هو واحد من أكثر نظائره طموحا– مثالا حيا يوضح

الصعوبات التى تواجه صانعى السينما الأفارقة فى التعامل مع الأوضاع الدولية. بدأ المشروع عمله بعد سنوات من الجهود الدؤوبة المثمرة، فقبض الأفارقة للمرة الأولى على زمام استيراد وتوزيع الأفلام فى الدول الأفريقية الأربع عشرة الناطقة بالفرنسية، حيث تحكمت سابقا سلسلة من الشركات المملوكة لفرنسيين فى استيراد وتوزيع الأفلام. استهدف الاتحاد الأفريقى الداخلى للتوزيع السينمائى خلق نظام يسمح بعرض الأفلام الأفريقية عرضا تجاريا على جمهور المشاهدين الأفارقة، كما يسمح باستغلال الأرباح التى يدرها عرض الأفلام الأجنبية فى دعم مؤسسة موازية للإنتاج السينمائى، هى المركز الأفريقى الداخلى لإنتاج الأفلام CIBRO. لكن الأمور لا تسير بسلاسة، فكما وضح فريد بوغدير [٥٠]، لم تُصلح معظم الدول هيكلها الضريبى بما يسمح للسوق المشترك بالعمل بكل ثقله، كما لم تدفع كل نصيبها من الإسهام فى الاتحاد الأفريقى الداخلى للإنتاج السينمائى. لقد نظرت العديد من هيئات السينما القومية إلى عملية التوزيع نظرة تجارية بحتة، ولم تهتم بالدور الثقافى الهادف إلى حشد جمهور مشاهدين للأفلام الأفريقية. وفى الوقت نفسه، رفضت دور العرض المحلية عرض أفلام أفريقية، على الرغم من أن بعض تلك الأفلام قد وزع جيدا وحقق نجاحا تجاريا ملحوظا، وأبرز أمثلة تلك الأفلام فيلم **الريح/فينيى** لـ "سليمان سيسى"، وفيلم **جيلى** لـ "كرامو لانسين فاديكا". لم يكن من الممكن مراقبة السوق والتحكم فيه على المستوى الداخلى لعدم وجود أنظمة قومية لتذاكر السينما. ولم توجد مصادر إمداد خارجية بالأفلام غير الشركات التى خدمت الاتحاد الفرنسى فيما مضى . وفى سنة ١٩٨٤، فقد الاتحاد الأفريقى الداخلى للتوزيع السينمائى ثقة صانعى الأفلام الأفارقة، وتوقفت أعماله فعليا (وهو لم يوزع على أية حال إلا ٥٩ فيلمًا أفريقيًا من بين إجمالى ١٢٠٠ فيلم وزعها ؛ أى بنسبة ٤٪). خلا السوق مرة أخرى للأفلام الأمريكية، توزعها هذه المرة شركة سويسرية مسجلة باسم SOCOPRINT، ولم تبد تلك الشركة اهتماما بتداول الأفلام التى يصنعها الأفارقة.

شهدت ثمانينيات القرن العشرين عددا من التطورات المتعارضة نتجت بسبب الصعوبات التى واجهتها هيئات الإنتاج والتوزيع التابعة للدولة فى بلدان أفريقيا

والعالم العربى فى الاستمرار فى إنتاج الأفلام، وضمان توزيع ما أنتجته منها بالفعل بكفاءة. لكن يبدو أن الخصخصة والتدويل هما أهم ما طرأ على الساحة من هموم. تم حل بعض الاحتكارات القديمة التابعة للدولة. فانقسم المكتب القومى الجزائرى لتجارة وصناعة السينما ONCIC إلى فرعين : فرع للتوزيع ENADEC وفرع للإنتاج ENAPROC . وقد بيع العديد من دور العرض السينمائى المملوكة للدولة لمستثمرى القطاع الخاص، وفى الوقت نفسه، سمح لصانعى الأفلام بإنشاء شركات إنتاج خاصة بهم للمشاركة فى إنتاج أعمالهم (٥١). ففى العراق، جرت محاولة لإعادة إطلاق يد التمويل الخاص للأفلام، شملت إنشاء شركة بابل، وهى مشروع مشترك يمتلك القطاع العام ٦٠٪ من رأسماله بينما يمتلك القطاع الخاص ٤٠٪ (٥٢). وفى مراكش، قدمت الدولة دعما لبعض المخرجين بصفتهم الفردية فى بواكير ثمانينيات القرن العشرين، وأدى ذلك إلى ظهور موجة من إنتاج أفلام لم يتمكن بعضها من الحصول على فرصة للتوزيع. وراجعت تونس قوانينها الحاكمة للإنتاج السينمائى كى تشجع الإنتاج الذى يموله القطاع الخاص، لكنها تخلت فى الوقت نفسه عن التحكم فى استيراد الأفلام، فنتج عن ذلك عجز الأفلام المنتجة محليا عن تحقيق إيرادات كافية لتغطية تكاليفها إلا بصعوبة.

يسود حاليا أيضا تفضيل الإنتاج الدولى المشترك. وقد أثمرت بعض مشروعاته نتائج ممتازة، مثلما حدث حين وحدت شركات الإنتاج التابعة للدولة فى بوركينا فاسو والجزائر وتونس جهودها لإنتاج فيلم **معسكر ثياورى** من إخراج "عثمان سيمبين" و"ثيير نوفاتى سو" (١٩٨٨) . وقد اتجه "ميد هوندو" إلى وزارتى الثقافة والخارجية الفرنسيتين ، وإلى حكومة بوركينا فاسو ، لتمويل فيلمه **ساراوونيا** (١٩٨٦) ، وهو ملحمة سينمائية ممتازة مناهضة للاستعمار. تم صنع الفيلم ، ورغم تمويله الفرنسى لم يحظ إلا بأقصر فترة عرض ممكنة فى باريس ، التى كانت مرشحة كأفضل فرصة يسترد منها الفيلم تكاليفه. سعى المخرجون العرب أيضًا سعيًا محمومًا لإيجاد المنافذ الأجنبية اللازمة لإنتاج أعمالهم، واستخدموا فى ذلك السبيل نوعا من الإنتاج المشترك الدولى تحيطه الشكوك. المخرج التونسى "رضا الباهى" مثال صارخ لذلك، وهو معروف للغرب بفيلمه

الأول **شمس الضباع** (١٩٧٧). استخدم "رضا الباهى" بعد فيلمه الأول نجوما مصريين ناطقين بالعامية المصرية فى فيلم **الملائكة** الذى صوره فى تونس سنة ١٩٨٤ (وفشل فى توزيعه فى مصر حتى هذه اللحظة)، واتجه إلى استخدام نجوم أوروبيين ليقوموا بأدوار العرب فى فيلمه الناطق بالفرنسية **الذاكرة القرمزية** (١٩٨٦). انتهج مخرجون آخرون سبلا مماثلة. ومع ازدياد تنوع سوق الفيلم ودخول الإنتاج الدولى المشترك إليه تزداد الضغوط الواقعة على بقية المخرجين العرب والأفارقة كى ينتهجوا نفس السبيل.

سياقات الإنتاج :

يستحيل التعميم فيما يخص الوضع الذى يواجهه المخرجون الأفارقة والعرب كأفراد، حيث إن الظروف تتباين بشدة. يوجد عدد من أنماط الإنتاج السينمائى يتراوح ما بين الإنتاج الذى يصل إلى مستوى الصناعة فى مصر، إلى اضطرار المخرجين للجوء إلى الموارد المستقلة فى غانا أومراكش أوالسنغال مثلا.

يتبع صنع الأفلام فى مصر نمطا خاصا فريدا، لا شبيه له فى أى قطر عربى آخر. ففى مصر، يتمكن المخرجون من التدرب محليا فى المعهد العالى للسينما بالقاهرة، فينشأون وهم على علاقة وطيدة بتقاليد إخراج الأفلام المصرية، دون أن يتعرضوا للاغتراب الموجود ضمنا فى التدريب التقنى الأجنبى. ارتقت السينما فى مصر إلى مستوى الصناعة فى ثلاثينيات القرن العشرين، وحافظت لعدة عقود من الزمن على معدل إنتاج ثابت يبلغ حوالى أربعين إلى خمسين فيلما فى السنة. يعنى ذلك أن المخرجين الجدد الذين ظهروا فى فترة ما بعد حكم عبد الناصر يعملون فى إطار صناعة سينمائية ذات بنية تقليدية من الأجناس الفيلمية والنجوم، ويرجح أن تحظى أفلامهم بالتوزيع فى مصر، وعلى نطاق أوسع فى السوق العربية الشاملة. إن الضغوط التى يعمل تحتها المخرجون المصريون حقيقية، لكنها لا تزيد عن الضغوط التى تقع فعلا على أية صناعة سينمائية خارج هوليوود أو بومباى اللتين تنفردان بكفاية إنتاجهما للسيطرة

على السوق المحلى والتحكم فيه . أما فى أية بقعة أخرى من العالم ، سواء فى لندن أو فى القاهرة فتنشأ صعوبات أمام ذلك بسبب حقيقة اقتصادية. فللحفاظ على قطاع إنتاج سينمائى ينتج مثلا خمسين فيلما فى السنة، يلزم وجود بنية تحتية متسعة للتوزيع والعرض، بنية لا يكفيها خمسون فيلما فى السنة للحفاظ على انتعاشها الاقتصادى، بل يلزمها ما لا يقل عن عدة مئات من الأفلام سنويا، مما يوسع الهوة بين مصالح المنتجين والموزعين، فالموزعون يحصلون على الجزء الأكبر من أرباحهم من تداول الأفلام المستوردة، ولهم من ثم حصة مالية فى نظام الاستيراد المفتوح، حتى ولو كان ضارًا بالإنتاج المحلى (بضغط نفقاته مثلا، أوجعل اعتماده على حفنة من نجوم الشباك أمرًا حتميا).

ظهرت فى مصر جماعة سينمائية جديدة بزغ نجمها فى نهايات ستينيات القرن العشرين. ورغم أن تلك الجمعية قد توازى الجماعات السينمائية الجديدة التى ظهرت فى المغرب وأفريقيا السوداء ، إلا أن جهود أعضائها لم تتمخض عن الكثير . فالفيلم التجديدى الحقيقى الوحيد الذى تم إخراجه فى تلك الفترة هو فيلم **يوم أن تحصى السنين/المومياء** لـ "شادى عبد السلام" (١٩٦٨) . من المعروف عموما ان سبعينيات القرن العشرين من أضعف فترات السينما المصرية . وقد واجه المخرجون المصريون المحنكون المعروفون الثلاثة صعوبات فى تلك الفترة، فأخرج "يوسف شاهين" الأفلام الروائية الثلاثة التى ظهرت له فى السبعينات بالاشتراك مع شركة الإنتاج الجزائرية التابعة للدولة ONCIC، وأخرج "توفيق صالح" **المخدوعون** فى سوريا (١٩٧٢)، وأخرج "صلاح أبو سيف" **القادسية** فى العراق (١٩٨٠) . ويندر أن نجد فى السبعينيات أفلاما ذات أهمية، ولو محدودة، مثل فيلم **أغنية على الممر** لـ "على عبد الخالق" (١٩٧٣).

وشهدت ثمانينيات القرن العشرين تجديدًا مدهشاً ، فقد عاد مخرجان مصريان محنكان، نعترف بأن لكل منهما أسلوبًا يختلف عن الآخر، إلى استوديوهات القاهرة. هذان المخرجان هما "يوسف شاهين" و"صلاح أبو سيف"، وقد أخرجا بعد عودتهما فيلمين يتردد فيهما صدى تقاليد السينما المصرية : فيلم **اليوم السادس** (١٩٨٧) لـ "يوسف شاهين"، وفيلم **البداية** (١٩٨٦) لـ "صلاح

أبو سيف". وقد انتهج المخرجون الشبان الذين ظهروا فى تلك الفترة نهجا جديدًا، فقد تجمع عدد منهم واتفقوا على أسلوب جديد للتعاون فيما بينهم لمواجهة تداعى البنية التحتية للسينما المصرية، من إستوديوهات مهملة، إلى فقر فى التيسيرات التقنية. اتفق هؤلاء المخرجون على أن "يعملوا معا، ويتبادلوا الأفكار، ويتقاسموا التقنيين. بل إنهم أسهموا بأدوارهم بوصفهم كتاب سيناريو، أو مخرجين، أو ممثلين فى أفلام بعضهم البعض" [٥٣]. إن التجمع غير الرسمى الذى ضم "محمد خان"، و"عاطف الطيب"، و"بشير الديك"، و"خيرى بشارة"، و"داود عبد السيد"، تكون من مخرجين متشبعين بتقاليد السينما المصرية، عملوا فى إطار نظم إنتاجها وما تفرضه على صناع السينما من قيود. لكنهم لم يرددوا أصداء الماضى، بل أعادوا إصلاح تقاليد الأجناس الفيلمية، وقلبوا الكليشيهات السينمائية، وقدموا مشاهير نجوم العصر فى أدوار جديدة عليهم تماما. وقد أثمرت السياسات التى اتبعها هؤلاء المخرجون تجاريا وفنيا، حتى الآن على الأقل(*) . "ويلقب ناقد لبنانى هذه المجموعة من المخرجين باسم "أبناء أبو سيف، والشوارع، والكوكاكولا" [٥٤].

يعمل مخرجو البلدان العربية الأخرى غير مصر، ومخرجو أفريقيا السوداء فى سياق مختلف تماما عن السياق الذى يعمل فيه نظراؤهم المصريون. والسبب هو أن الأفلام التى تنتج فى تلك البلدان قليلة جدًا بحيث لا يمكنها أن تكون صناعة فى حد ذاتها . لقد بدأت تجارب الإنتاج فى لبنان وسوريا منذ أيام السينما الصامتة، وهما البلدان الوحيدان اللذان يزيد رصيدهما من الأفلام السينمائية الروائية عن مائة فيلم، وهو رقم لم يصل إليه الإنتاج فى أى من السينمات الجديدة الأخرى فى مرحلة ما بعد الاستقلال التى مضى عليها عشرون أوثلاثون عامًا . يستثنى من ذلك الجزائر والعراق ومراكش، التى يزيد رصيد كل منها عن الخمسين فيلمًا . وقد أنتجت ثلاث دول أخرى، هى السنغال، ونيجيريا، وتونس ما بين خمسة وعشرين وخمسين فيلمًا . وتوجد حفنة من البلدان الأخرى يصل عدد ما أنتجته بالكاد إلى عدد مكون من رقمين . يصعب التوصل إلى إحصائيات مفصلة ، حيث أن الكثير من الأفلام

(*) الإشارة الزمنية التى عبر عنها المؤلف بلفظ " الآن " ترجع إلى تاريخ نشر هذا الكتاب فى سنه ١٩٩١ . (المترجمة)

التى أعلن عن إتمام صنعها لم تعرض أبدا، وبعضها عرض بالمهرجانات الخارجية لكنه لم يعرض بالسوق المحلى، بينما اقتصر عرض بعضها الآخر على السوق المحلى، وهلم جرا. لكن يمكن تقدير رصيد حوالى خمسة وثلاثين بلدًا عربيًا وأفريقيًا (عدا مصر) بما يتراوح بين ٧٠٠-٨٠٠ فيلم روائى . ورغم وجود كتب عن السينما فى الجابون ومالى (٥٥) ، إلا أن ما أنتج فى كل منهما من أفلام يبلغ بالكاد أثنى عشر فيلما، ويصعب علينا أن نعتبر أن هذا الإنتاج الضئيل يكون سينما قومية.

نشأت السينما الأفريقية منفصلة إلى حد بعيد عن التطورات التى لحقت بالأدب . ويرجح قيام مخرجين فرنسيين بإعداد روايات شمال أفريقيا المكتوبة باللغة الفرنسية للشاشة أكثر مما يرجح قيام مخرجين جزائريين أوتونسيين أومغارية بمثل هذا الإعداد. ونجد فى أنجولا استثناء مدهشا من هذه القاعدة العامة، وإن كان هذا الاستثناء عملاً تجريبيًا. ففى تلك المنطقة -التى تعتبر موزمبيق مثالا لها - علقت حركة التحرر الوطنى التى كافحت للتخلص من الحكم البرتغالى حتى منتصف سبعينيات القرن العشرين أهمية كبيرة على السينما. وكما حدث فى الجزائر أوكوبا، عكست المؤسسات السينمائية التى نشأت فى أنجولا فور الاستقلال شكل الاشتراكية التى تبناها النضال التحررى. تكمن جذور النهج الجديد فى عملية صنع الأفلام بأسلوب وثائقى ملتزم. تبنى مخرجو موزمبيق وأنجولا هذا النهج ، وهو نقيض الأسلوب الإعلامى المحايد ظاهريا الذى تبنته كل الدول الأفريقية الناطقة بالإنجليزية. يعطينا فيلم **مويداء الذاكرة والمذبحة** (١٩٧٩) للمخرج "روى جويرا" مثالا لذلك الاتجاه. وقد ولد "روى جويرا" فى موزمبيق لكنه شق طريقه المهنى إلى حد بعيد فى البرازيل. صنع "روى جويرا" ذلك الفيلم بميزانية ضئيلة جدا، وصوره فى يومين فقط. وقد اكتسب الفيلم قوته من مزجه بين لقاءات شخصية مع الناجين من مذبحة مويدا التى جرت فى سنة ١٩٦٠ وبين تسجيل للعرض المسرحى الذى ينظمه السكان المحليون سنويا لإعادة تمثيل تلك المذبحة.

ظهرت الصلات بين النضال التحررى والأدب والسينما فى أنجولا للمرة الأولى فى بواكير سبعينيات القرن العشرين بفيلمين أعدا عن قصتين للروائى الأنجولى المهم "لواندينو فييرا" الذى رأس معهد السينمائى الأنجولى فى بداية إنشائه فى

عـام ١٩٧٧. وقـد ظـهـر فـيـلـمـان لـلـمـخـرجـة الجـواديـلـوبـيـة **Guadelopean** "سارة مالدرور" التى تلقت تدريبها فى موسكو، هـما الفيلم القصير **مونانجامبى** الذى صورته فى الجزائر فى سنة ١٩٧٠، **وسامبيزانجا** الذى صورته فى جمهورية الكونجو فى سنة ١٩٧٢. كان هذا الفيلم بمثابة عرض عام لنضال العالم الثالث، وإن شوههما بعض البريق الهوليوودى غير الملائم.

كان الإنتاج السينمائى فى أنجولا محدودا جدا فى ثمانينيات القرن العشرين، لكن الفيلم التسجيلى **ذاكرة يوم** من إخراج "أورلاندوفوتيوناتو"، والفيلم الروائى **نيليسيتا** للمخرج "روى دوارتى دي كارفالو" اللذين عرضا فى سنة ١٩٨٤ على النطاق العالمى يعبران تعبيرا تاما عن التجربة الأنجولية. تقوم بنية الفيلمين على أساس أنماط وإيقاعات تقنيات السرد الشفهى للحكايات. وبذلك وصل الفيلمان إلى جمهور المشاهدين التى تعتبر سينما الوعى السياسى جديدة عليهم بعد سنوات طويلة من الحكم الاستعمارى. إن استخدام "ديوراتى" للغة القومية فى أدبه وأفلامه السينمائية أمر يساعد على وصولهما للناس، مثله فى ذلك مثل الشاعر والروائى "فييرا" الذى ولد فى البرتغال لكنه تربى فى أنجولا، واكتسب الآن طبيعة المواطن الأنجولى. لكن فيلم **نيليسيتا** يظل إنجازا ملحوظا تظهر فيه جميع القدرات الكامنة لإخراج الفيلم الروائى بأسلوب يجمع ما بين أساليب السينما التسجيلية وبنية السرد الروائى الأدبى فى سياق إعادة تعريف الوظيفة الاجتماعية للسينما فى مجتمع أفريقى ناهض.

وإذا كانت الأفلام الأنجولية على صلة وثيقة بآداب أنجولا على نحو غير معتاد، فإن السينما النيجيرية تنفرد بالتأكيد بتقديمها لمثال للسينما العرقية (الإثنية) الشعبية الأصيلة فى إقليم غرب نيجيريا الناطق بلغة اليوروبا (٥٦). جرت منذ سبعينيات القرن العشرين محاولات فردية فى نيجيريا لإخراج أفلام، معظمها ناطق بالإنجليزية. وقد برز حقا المخرج "أولا بالوجان" الذى تلقى تدريبه فى معهد الإيديك **IDHEC**، ويعتبر أغزر مخرجى الأفلام الروائية النيجيريين إنتاجا. أخرج "أولا بالوجان" عشرة أفلام، بداية بفيلم **ألفا** (١٩٧٢)، وحتى فيلم **قوة المال** الذى أتم صنعه بعد ذلك بعشر سنوات. تزعم "بالوجان" ريادة الإنتاج السينمائى الناطق

بلغة اليوروبا بفيلمه **أجاني- أوجون** (١٩٧٥)، ثم مضى قدما ليصنع الأفلام الروائية الأولى مع ثلاثة من أهم أبطال المسرح اليوروبى المتجول، فصنع مع "آدى فولايان" المعروف باسم "آدى لف" فيلم **إيدا أومينيرا** (١٩٧٧)، ومع "تشيف هيوبرت أوجوندى" **فيلم آيى** (١٩٧٩)، ومع "موسيس أولاييا آديجومو"، المعروف باسم "بابا سالا" فيلم **أورون مورو** (١٩٨٢). والفيلم الأخير هو أكثر أفلام تلك السلسلة إحكاما، فهو يمزج الفولكلور بالكوميديا الريفية، والأغنيات التقليدية بالرقصات التقليدية، والتهكم على محدثى الثراء بالخدع السينمائية المتقنة التى استخدمها المخرج لتصوير حلم مخيف. يتم كل هذا دون أية إشارة إلى العهد الاستعمارى. يمكن لهذا النوع من التفاعل بين السينما، والرقص الشعبى المحلى، والدراما أن يكون مثمرا إلى أقصى حد ؛ حيث إنه يقدم نموذجا لسينما لم تخرج نماذجها حتى الآن عن تسجيل متقن لعروض مثلت فعلا على خشبة المسرح. وقد حدث هذا بالفعل فى حالة أبطال المسرح الثلاثة، الذين تجاهلوا عدم دربتهم على تقنيات الإخراج السينمائى، ومضوا قدما لإخراج أفلامهم بأنفسهم. أخرج "آدى لف" أفلامه **كادرا** (١٩٨٠)، **وإيدا أوروجان** (١٩٨٢)، **وسائق التاكسى** (١٩٨٣)، وساعد "هيوبرت أوجوندى" فى **إخراج جاييسنمى** (١٩٨١) **وآرويين إنتينيا** (١٩٨٢). وأخرج "بابا سالا" آرى آجابيى (١٩٨٣). كما تميز أيضا فيلم **أيفونسيتان أونيوورا** بنفس الصبغة المسرحية ، وهو الفيلم الذى أخرجه "بانكولى بيللو" المساعد السابق لبالوجان، مع أعضاء من الفرقة الرابعة، وهى فرقة إيشولا أوجونسولا.

إن ذلك الطوفان من الإنتاج السينمائى الذى شهدته بدايات ثمانينيات القرن العشرين، والذى يضرب بجذوره فى عمق المسرح الجماهيرى ذى الأسلوب المزدهر منذ أربعين عاما يبدو شديد الحيوية، ويتمتع بجاذبية جماهيرية مباشرة. إن ذلك الطراز من الإنتاج السينمائى فريد من نوعه، حيث إن شركات الإنتاج تعمل كوحدات أسرية متعددة الزوجات، يتزوج فيها الممثل-المخرج بالممثلات. يوجد الفيلم أيضا خارج دوائر التوزيع السينمائى الطبيعية . وإنتاج الفيلم اليوروبى صناعة كوخية بمعنى الكلمة، يحمل فيها الممثل/المخرج النسخة الوحيدة من

الفيلم ويتحول بها على أماكن العرض غير الرسمية، بطريقة تذكرنا بالعروض المبكرة للسينمات الأوروبية أوالهندية التى كانت تتم فى ساحات المعارض. وعند العرض، يقدم المخرج فيلمه للمشاهدين مباشرة. أما الممثلات فيقمن بأدوار أخرى. فمنهن من تدير آلة العرض السينمائى، ومن ترشد المشاهدين إلى أماكن جلوسهم، ومن تبيع أوراق البرامج والتسجيلات الموسيقية. وتعرض تلك الأفلام فى مناسبات كالعرض الذى جرى فى يوليو ١٩٨٣ عندما استأجر "هيوبرت أوجوندى" صالة بروشستر هول فى لندن لعرض فيلمين من أفلامه. وبينما قد تحظى أفلام أفريقية أخرى بالنجاح فى أوساط جماهير البيت الفنى فى الخارج، وتثبت جاذبيتها الشديدة لمن تتمكن من الوصول إليهم من الجماهير الأفريقية (جذبت عروض مهرجان FISPACO فى سنة ١٩٨٩ فى واجادوجو ما يقدر بنحو نصف مليون مشاهد)، إلا أنها لا تتميز بالخصائص المهجنة التى تميز الأفلام الناطقة بلغة اليوروبا، كتعبير أصيل عن الثقافة الشعبية. لا يمثل صنع الأفلام إلا جزءا من الإنتاج السنوى لكل شركة من شركات الإنتاج المسرحى. وبينما تبقى كل شركة منها مشروع عمل فردى تنافسى صغير، يغطى نشاطها العريض كل نطاق وسائل التسلية الحديثة:

إن شركة الإنتاج المسرحى اليوروبية النموذجية... لا تنشغل فقط بإنتاج مسرحيات، بل تنتج أيضًا مسلسلات إذاعية وتليفزيونية، وأفلاما، ومجلات مصورة، وتسجيلات صوتية . بل إن بعض الشركات المسرحية تشارك أيضا فى العروض التقليدية الشفهية الحديثة، وفى نشاط النشر(٥٧).

المخرج الفرد :

على الرغم من أن بعض الحكومات – ومن أبرزها نظم الحكم التى تعاقبت على بوركينا فاسو– تدعم المخرج الفرد، إلا أن السياقات المشجعة على الإنتاج التى تتوفر لمخرجى أنجولا وإقليم اليوروبا النيجيرى نادرا ما تتوفر لغيرهم. عندما ننظر إلى صنع الأفلام الأفريقية والعربية (خارج مصر) فإن ما يهمنا هو ناتج عمل

أفراد، يعملون غالبا فى إطار نوع من العزلة، وفى عالم محدود الموارد يذخر بتنافس حاد. فبينما يمكن للمخرجين المصريين الاطمئنان إلى وجود متفرجين يألفون التقاليد التى يستخدمونها (أويخرجون عنها) فى أفلامهم، ويضمن مخرجو اليوروبا مشاهدين يهتمون بمشاهدة مسرحيات معروفة يعاد سردها بلغة السينما، يظل باقى المخرجين الأفارقة والعرب فى حالة بحث دائم - ويائس فى أغلب الأحوال- عن مشاهدين لأفلامهم.

ربما يكون أوضح مثال على الإحباطات الناتجة عن انفصال الأفلام عن جماهير المشاهدين ما عاناه المخرجون فى الدول حديثة الاستقلال عن الاستعمار الفرنسي، والتى كانت قبل الاستقلال مستعمرات فرنسية فى أفريقيا الغربية والاستوائية. وجد هؤلاء المخرجون معاناة منذ أواخر الستينيات وفى السبعينيات، مما دفع وزارة التعاون الفرنسية بباريس إلى إنشاء برنامج عون ومساعدة تقنية للمخرجين الأفارقة السود. استمر هذا الدعم لحوالى عشرين عاما، حتى سنة ١٩٨٠، ثم أوقف البرنامج بناء على طلب الحكومات الأفريقية. كان التمويل يمنح على هيئة شراء حقوق التوزيع غير التجارى فى فرنسا والمراكز الثقافية الفرنسية بسعر ضخم. وقد نتج عن ذلك سينما فيها تناقضات ذاتية غريبة، فالأفلام التى تعبر عن الثقافة الأفريقية، يبدأ صنعها ويكمل فى باريس وهى متاحة لمن يرغب الحصول عليها من خلال الأرشيف الممتاز للوزارة بباريس، ولا يمكن مشاهدتها فى البلدان الأفريقية إلا فى المراكز الثقافية الفرنسية. فبينما تبنت سياسات الحكومة الفرنسية إنتاج تلك الأفلام، انعدمت إمكانيات توزيعها فى أفريقيا ؛ لأن شركات التوزيع السينمائى الدولية ذات الأصول الفرنسية دأبت على بذل كل قواها لاستبعاد تلك الأفلام من العرض على شاشات دور العرض التجارية الفرنسية.

لاشك أن الإمدادات الفرنسية قد أثارت اهتمام الشباب الأفريقى المثقف بالإخراج السينمائى، كما أثارت وعى بعض الحكومات بالدور الثقافى للفيلم. لكنها سببت أيضا نوعا من الانفصال بين المخرج والمشاهدين، ظل قائما فى أغلب الأحوال حتى اليوم . إن معظم الأفلام العربية والأفريقية اليوم مجرد إبداعات

فردية. والذى خلق هذا الوضع هو قيود الميزانية وصعوبات التوزيع فى البلدان العربية والأفريقية، وهى قيود تقف حجر عثرة فى وجه تحول الإنتاج السينمائى إلى صناعة. يأتى المخرجون عادة من بيئة متعلمة واضحة المعالم. وقد درس معظمهم -كما رأينا- فى أوروبا، وغالبا فى أحد معاهد السينما الكبرى. ومعظم هؤلاء المخرجين من الرجال، حيث إن المخرجات العربيات والأفريقيات اللاتى صنعن أفلاما روائية قليلات. ومن الاستثناءات النادرة "صافى فاى" فى السنغال، وآسيا جبار" فى الجزائر، و"سلمى بكار" و"نجية بن مبروك" فى تونس، و"هينى سرور" فى لبنان. عادة ما يحمل هؤلاء المخرجون والمخرجات هم كل صغيرة وكبيرة فى الإنتاج، بدءا من البحث عن تمويل من الدولة أو من مصادر خاصة، إلى إجراء المفاوضات بخصوص صفقات الإنتاج المشترك، والاتصال بمصادر التمويل الأجنبية، وهلم جرًا. غالبًا ما يعنى هذا أن يكتب الواحد منهم سيناريو فيلمه بنفسه كطريقة للتحكم فى الإنتاج، وقد يمثل أيضا أحد الأدوار المهمة فى فيلمه.

وحتى فى حالة وجود منتج مشترك تحت إدارة الدولة يتم تنظيم التصوير الفعلى للفيلم من خلال شركة الإنتاج المملوكة شخصيا للمخرج. ومن أمثلة تلك الشركات: شركة نوين برودكشن لصاحبها "رضا الباهى"، ولطيف فيلمز لـ "عبد اللطيف بن عمار" فى تونس، ودوميريف فيلمز لـ "عثمان سيمبين" فى السنغال، و"د.ك. ٧ فيلمز" لـ "دانييل كاموا" فى الكاميرون، وآفروكالت فاونداشان لـ "أولا بالوجان" فى نيجيريا... الخ. وقد دفعت التشريعات الجديدة فى الجزائر "محمد لاخضر حامينا" و"أحمد راشدى" إلى تأسيس شركات إنتاج خاصة بهما هناك. وينطبق النظام نفسه على المخرجين المقيمين فى المنفى. فنجد مثلا شركات: ماريسا فيلمز للمخرج الفلسطينى "ميشيل خليفى" فى بروكسل، و"ليفيلمز سوليل أو" للمخرج الموريتانى "ميد هوندو" فى باريس. وغالبا يتعين على المخرج أن يشترك مباشرة فى ترتيب التوزيع المحلى. ولو صادف الفيلم حسن الطالع، وحظى بالعرض فى الخارج، يتعين على المخرج أن يسافر معه بصفته وكيل الدعاية الوحيد لفيلمه، فينتقل به من مهرجان إلى آخر ليعقد الصفقات مع ممثلى شركات التوزيع والتليفزيون الأوروبية.

قد يجادل البعض فى أن هذا هو مصير أى مخرج سينمائى مستقل يعمل خارج النظام فى أى جزء من العالم. لكن كثيرا من بلدان أفريقيا والعالم العربى لا يوجد بها حرفيا أى نظام ليقال أن المخرجين يعملون خارجه. فالمخرجون يعملون فى سياق لاتوجد فيه تقاليد لصنع الأفلام، ولا إجراءات معيارية لإنتاجها، ولا مصادر متفق عليها لتمويلها، ولا ذخيرة من التقنيين ذوى الخبرة أوالممثلين الموهوبين، كما لا توجد فعليا نماذج ملائمة للكتابة الدرامية للسينما ولا لأساليب المعالجة البصرية لها. وهكذا تمثل معظم الأفلام العربية والأفريقية لمخرجيها عبئا شخصيا رهيبا لا يكافأون عليه إلا فى نطاق محدود جدا، وعليهم أن ينتظروا هم ومن يدعمونهم لسنوات كى يستردوا ما استثمروه فيها (هذا إذا استردوا أى شىء أصلا). والسوق المحلى غير منظم على الأرجح، لذا لا يسترد منتجو الأفلام أبدا النسبة الملائمة من إيرادات الشباك، كما أن العروض التجارية الخارجية – فى أفريقيا أوالعالم العربى أوغيرهما– نادرة.

نتيجة لتلك الظروف نجد نسبة كبيرة من الأفلام العربية والأفلام الأفريقية، خاصة فى الخمسة وعشرين عاما الأخيرة، عبارة عن الفيلم الأول للمخرج ؛ لأن كثيرا من أصحاب المواهب الحقيقية الجدد لم تتح لهم أبدا فرصة لصنع فيلم روائى ثان. نجد فى بوركينا فاسو مثالا متطرفا على ذلك باعتراف الجميع. فقد صنع تسعة مخرجين أفلامهم الروائية الأولى عبر فترة سبعة عشر عاما، لكن لم تتح صناعة فيلم ثان إلا لاثنين منهم : "جاستون كابور"، و"إدريسا أويدراوجو" ؛ وقد تكون الفترة الفاصلة بين الفيلم الأول والثانى طويلة إلى حد بعيد. وصلت تلك الفترة إلى ست سنوات (تبعتها ثمان سنوات أخرى من الصمت) بالنسبة للمخرج المغربى "مؤمن لسميحى"، مخرج فيلمى **الشركى** (١٩٧٥)، **و٤٤ أوحكايات قبل النوم** (١٩٨٢). وبلغت تلك الفترة سبع سنوات للمخرج الغانى "كوا آنسا"، مخرج فيلمى **حب مخمر فى دن أفريقى** (١٩٨١) **والإرث ... أفريقيا** (١٩٨٨). كما بلغت ثمان سنوات للمخرج اللبنانى "برهان علوية"، مخرج فيلمى **كفر قاسم** (١٩٧٤) **وبيروت .. اللقاء** (١٩٨٢) ، وعشر سنوات للمخرج السنغالى " أبا بكر سامب –

ماخارام"، مخرج فيلمى **كودو** (١٩٧٢) **وجوم** (١٩٨٢)، وما لايقل عن خمسة عشر عاما لـ "ديزيريه إيكاريه" من ساحل العاج مخرج فيلمى **أمرنا بيدنا يا فرنسا** (١٩٧٠) **ووجوه نساء** (١٩٨٥). وعدا المثال الفريد للمخرج النيجيرى "أولا بالوجان" الذى أتم إخراج ١٠ أفلام روائية بين ١٩٧٢-١٩٨٢، فإن إخراج ستة أفلام روائية طويلة قبل نهاية ثمانينيات القرن العشرين يعد إنجازا ملحوظا للمخرجين الذين بدءوا العمل فى الستينيات، حتى لمن يحظى منهم بسمعة عالمية. توصل المخرج الجزائرى القدير "محمد لاخضر حامينا"، الحائز على السعفة الذهبية من مهرجان كان فى سنة ١٩٧٥، إلى صنع هذا العدد، وكذلك الروائى والمخرج السنغالى المحنك "عثمان سيمبين". لكن المخرج العراقى "محمد شكرى جميل" لم يصنع إلا خمسة أفلام، مثله مثل المخرج الموريتانى المولد الذى يعيش فى المنفى "ميد هوندو".

يجمع بين كل هؤلاء المخرجين شيء واحد ؛ هو أن صنع الأفلام بالنسبة لهم عمل محفوف بالمخاطر. يعبر المخرج المغربى "مؤمن لسميحى" عن هذا جيدا:

يعنى العمل الحر فى بلد من بلدان العالم الثالث أن يسير المرء على سلك مشدود معلق على ارتفاع كبير دون أن تكون تحته شبكة نجاة. فلا ضمان اجتماعى، ولا إعانات بطالة، ولا حماية اجتماعية، ولا حق فى معاش. إنها حياة بوهيمية من نوع عفا عليه الزمن حتى نسيه الناس فى الغرب. إن حياة الفنان مخاطرة مطلقة، فهو يعتمد اعتمادا تاما على الأمير راعى الفنون (أى الدولة فى عصرنا الحالى) (٥٨).

لكن وعى المخرج المستقل بكونه عرضة للمخاطر يصحبه إحساس بالالتزام بتناول الثقافة القومية، لكنه لا يميل إطلاقا إلى صنع أفلام اجتماعية تقريرية مباشرة بأسلوب واقعى يفهم من النظرة الأولى. يضيف "مؤمن لسميحى" شارحا :

«يعنى لى العمل بالإخراج السينمائى فى المغرب أن أعرض الحياة اليومية، وصناعة الفيلم ، والحياة الفكرية ، والمجتمع ، والتاريخ ، والسينما بشكل شامل أو عام» (٥٩).

إن ما يدعم هذا التقليد الذى يتبعه "مؤمن لسميحى" وكثير من معاصريه العرب والأفارقة هو يقينهم الأصيل بأن:

بلد بلا صور، أو أمة لا تنتج صورًا كبلد أو أمة لا تنتج غذاءها... فإذا قدر للصورة العربية أن تفشل، أو تنعدم، أو تختفى، إذا لم يمكن تحقيقها وحفظها للأبد، لبتر جزء مهم من الثقافة الإنسانية (٦٠).

الهوامش

(١) Smith. 1983. p. 34.

(٢) Anderson. 1983. p. 106.

(٣) Anderson. 1983. p. 106.

(٤) Horne. 1979. p. 61.

(٥) Anderson. 1983. pp. 86-7.

(٦) Anderson. 1983. p. 49.

(٧) Anderson. 1983. p. 59.

(٨) Anderson. 1983. p. 127.

(٩) nderson. 1983. 113.

(١٠) Memmi. 1974. p. 111.

(١١) Klein. 1988. p. 11.

(١٢) Achebe. 1975. p. 62.

(١٣) Achebe. 1975. p. 56.

(١٤) Barber. 1987. pp. 20-1.

(١٥) Klein. 1988. p. 78.

(١٦) senberg. 1965. p. 21. يشير روزنبرج إلى تقنيات فن التصوير الزيتى)

(١٧) Bitek, 1973. p. 42. p

(١٨) Klein. 1988. p. 11.

(١٩) Chinweizu. 1988. p. xvii.

(٢٠) Chinweizu. 1988. p. xviii.

Chinweizu. 1988. p. xx.(٢١)

Chinweizu. 1988. p.xxvii.(٢٢)

Sembene. 1979. p. 15.(٢٣)

apleton and May. 1987. p. 114.(٢٤)

Graham. 1988 p. 24.(٢٥)

Graham. 1988. p. 120.(٢٦)

Stapleton and May. 1987. p. 114.(٢٧)

Stapleton and May. 1987. p. 120.(٢٨)

Stapleton and May. 1987. pp. 101-2.(٢٩)

Berrah. 1987. pp. 116-20, and Ibrahim 1987. pp. 121-30.(٣٠)

Barber. 1987. p. 25.(٣١)

Katz and Wedell. 1978. pp. 47-8.(٣٢)

NGosso and Ruelle. 1983. p. 47.(٣٣)

Gosso and Ruelle. 1983. p. 52.(٣٤)

NGosso and Ruelle. 1983. p. 53(٣٥)

Baker et al. 1985. p. 17.(٣٦)

Bakr et al. 1985. p. 17.(٣٧)

Head. 1974. p. 359.(٣٨)

Bakr et al . 1985. p. 16.(٣٩)

Head. 1974. p. 24.(٤٠)

Katz and Wedell. 1978. p. 81(٤١)

Katz and Wedell. 1978. p. 212.(٤٢)

Dheni. 1987. p. 74.(٤٣)

Boughdedir. 1987. pp. 24-32.(٤٤)

Cheriaa. 1979.(٤٥)

Head. 1974. p. 18. (٤٦)

Mansfield. 1978. p. 322. (٤٧)

Farid. 1973. p. 47. (٤٨)

Malkmus. 1988. p. 33. (٤٩)

Boughedir. 1987. p. 29. (٥٠)

Boughedir. 1987a. p. 71. (٥١)

rahim. 1987. p. 80. (٥٢)

Malkmus. 1988. p. 33. (٥٣)

Al-Ariss. 1987. pp. 49-58. (٥٤)

Bachy. 1982; Bachy. 1986. (٥٥)

Ricard. 1983. pp. 160-7. (٥٦)

Barber. 1987. p. 31. (٥٧)

Smihi. 1987. p. 101. (٥٨)

Smihi. 1987. p. 104. (٥٩)

Smihi. 1987. p. 105. (٦٠)

القسم الثانى

السينما العربية

الفصل الثالث

الفيلم الملحمى (فيلم البطولة)

الأبطـال :

قد يبدو فيلم **الخارجون عن القانون** فيلمًا جزائريا من نوع أفلام رعاة البقر التقليدية، بفارسه الوحيد الذى يخب مبتعدا نحو الشمس الغاربة على صوت موسيقى متوترة مؤثرة. وبالرغم من أن هذا الفيلم قد صُوِّر فعلا قبل الحرب مع فرنسا إلا أنه الفيلم الجزائرى المضبوط عن الثورة.

ولكن، أتختلف أفلام رعاة البقر عن أفلام الثورات اختلافا كبيرا ؟ تحكى أفلام رعاة البقر عادة قصة أحد الخارجين عن الجماعة، يعتنق قضية عادلة، فيأخذ على عاتقه النضال من أجل الآخرين ويتحول إلى بطل منتم للجماعة. وفيلم **الخارجون عن القانون** الذى أخرجه "توفيق فارس" فى سنة ١٩٦٩ يفعل نفس الشيء . يبدو البطل فى البداية فتى شريرا، فهو جزائرى يعمل قناصا فى جيش الاستعمار الفرنسى ويثير المتاعب مجانا. لكن بعد أن يفر عائدا إلى أسرته، ويشهد موت أبيه، يقوده إحساسه المستجد بالمسئولية إلى عقد العزم على الثورة، مما يودى به إلى السجن، حيث يتعلم مع زملائه السجناء التضامن مع غيره من مواطنيه الجزائريين. وعندما يطلق سراحه يمشط القرية بحثا عن المساعدة ضد القاهرين الفرنسيين وأعوانهم من ملاكى الأراضى المحليين الأغنياء، ويصير وسيطا للقضية الجماعية، وداعية للفضيلة.

ربما لو قلنا إن بطل الفيلم قد شارك فى حرب مقدسة (جهاد) لكنا متجاوزين للحقيقة بعض الشيء. يقول الكاتب التونسى "حسن تومى" عن خطاب أمة شمال أفريقيا: "كم عانت المقاومة السياسية من الخلط بينها وبين الجهاد" ويضيف قائلا: إن خلط الأيديولوجيا بالميتافيزيقا تشويش"(١).

لكن لم يكن هناك بد من حدوث ذلك التشويش فى الجزائر بسبب نضالها المرير ضد الفرنسيين. عندما حصل المخرجون الجزائريون على كاميرات خاصة بهم فى بواكير ستينيات القرن العشرين، وبدءوا فى عرض موضوع الحرب على الجماهير العريضة، عرضوها إلى حد بعيد كنوع من المهام البطولية، كرحلة نحو ما يمكن التعبير عنه بأنه كأس مقدس نالوه ، أو نصر منحهم التاريخ إياه عن جدارة. ومن هنا أتى الطابع الشعرى المعبر لتلك الأفلام ونهاياتها السعيدة.

لكن الشاعرية لا تعنى دائما مشاهد غروب الشمس والمناظر الطبيعية. فقد أخرج "عبد اللطيف بن عمار" فى سنة ١٩٧٣ فيلما تونسيا من نوع أفلام المهام البطولية ، هو فيلم **سيجنان**، وصوره بنبرة مكتومة وفى بيئة طبقة متوسطة حضرية مألوفة. فى هذا الفيلم يخوض طالب شاب رحلة من الجهل إلى المعرفة عبر مشاركته فى النضال الجماعى، وهى رحلة شبيهة بما حدث فى فيلم **الخارجون عن القانون** . وكما تزامن النضال فى القرية ضد الفرنسيين مع النضال ضد مُلاك الأراضى فى **الخارجون عن القانون**، اقترن الكفاح ضد الفرنسيين فى فيلم **سيجنان** أيضًا بالكفاح ضد كبار رجال الصناعة. كما أن الحافز الذى دفع الفتى للنضال فى **سيجنان** هو موت والده، بالضبط كما حدث فى الفيلم الجزائرى. وبموت الأب الحقيقى الصالح تبدأ الحرب مع الأب البديل الشرير.

وإذا كان الأب الشرير فى هذين الفيلمين اللذين صُنعا فى شمال أفريقيا هو الرؤساء المحليون والفرنسيون ، فإنه فى الفيلم العراقى **العاشق** للمخرج "محمد منير فنرى" (١٩٨٦) الرؤساء المحليون والبريطانيون. فبالرغم من أن حجج المتعاونين مع البريطانيين تغرى البطل لوهلة، إلا أن تعرض محبوبته الشابة للاغتصاب يدفعه للانطلاق بضراوة عبر الأفق على صهوة جواده الأبيض، ليعاود الظهور فى نهاية الفيلم على ذلك الأفق ممتطيا صهوة الجواد الأبيض. لايهم كثيرًا

ما إذا كان قد عاد بصفته البطل الحى أويوصفه صورة للبطل الميت، فهو فى الحالين رؤية لآمال المجتمع الضحية، وتمجيدًا لأمة ناشئة.

من الآثار الضمنية الأخرى لذلك "الإخفاء" البصرى المؤقت للبطل أنه سيعود مُخَلِّصًا عبر الأفق الذى سبق أن تخطاه بعد سعى ونضال مريرين طوال الفيلم. وهكذا، ليس على المرء حتى أن يعرف أن البطل فى الفيلم العراقى **الأيام الطويلة** الذى أخرجه "توفيق صالح" فى سنة ١٩٨١ هو "صدام حسين" قائد العراق، إذ يمكن أن يخمن المرء من اختفائه فى غروب الشمس أنه سيعود مرة أخرى.

إن ذلك القالب متغلغل إلى حد أن الفيلم العراقى **النهر** الذى أخرجه "فيصل الياسرى" فى سنة ١٩٧٧ عبارة عن تنويعة على هذا القالب، إذ يقدم بطلين (ولو لوهلة). فبعد أن يتابع المشاهد الشخصية الرئيسية للفيلم (البطل ؟) لفترة ما، يلاحظ أنه ضعيف، برغم أن هذا مقصود. وبالتأكيد، يظهر عندئذ رجل أقل ضعفا. وهذا الرجل الثانى هو الذى يتعين على المشاهد أن يتابعه وهو يختفى عبر الأفق.

المشكلة هى أن مشاهدة بطل مثالى طوال مدة الفيلم قد تشعر المشاهد بدرجة من الضجر. لكن، متى كان البطل شخصية محددة الملامح؟ يقول "أندريه جولى" عن قالب يسميه "الأسطورة الخرافية" إن البطل "لا يعطى انطباعا عن وجوده بذاته ولذاته، بل إنه يوجد للمجتمع وبالمجتمع" فضلاً عن ذلك "لا يرى فيه المجتمع رجلا كبقية الرجال، بل يرى فيه وسيلة لتحقيق الفضيلة" [٢].

نعترف بأن "جولى" يكتب هنا عن أحد أنماط البطل الأسطورى، هو نمط القديس المسيحى. لكنا كثيرا ما نجد مثل هذه القداسة فى أبطال الأفلام العربية. وكما كتب الناقد الجزائرى "عبد الغنى مغربى"، فإن الأفلام التى تناولت حرب التحرير غالبا ما "تقدم بوضوح أسطورة البطل الذى لا يقهر، والمصاب بحساسية ضد الخوف والجزع" [٣]. أخرج المخرج الجزائرى "محمد شويخ" فيلم **الانقطاع** (١٩٨٤)، وقد صنعه ببصيرة تأخذ فى الاعتبار أن المشاهدين سرعان ما يسأمون هؤلاء الأبطال المثاليين. لذلك أتى فيلمه محاولة لتفتيت هذا العمود الصخرى المسمى بالبطل. لقد استخدم المخرج البطل فى هذا الفيلم بوصفه أداة، لكنه جزَّأها إلى ثلاثة أقسام. أحد الأبطال لص تائب يستخدم أسلحته النارية، والآخر محرض

سياسى يستخدم حججه الفكرية، والثالث شاعر يستخدم دفقاته الوجدانية، وهم يعملون على إثارة الجماهير، كل بوسيلته.

لكن هذه الصياغة ليست إلا قالبًا آخر متكررًا . فلو لم تقسم صفة البطولة على ثلاثة بهذا الشكل، لوجدنا ثلاثة أصدقاء، أوثلاثة مسارات، أوثلاثة مصائر، وهكذا دواليك. وغالبا ما يستخدم ذلك القالب فى الأفلام التى تتناول الكفاح القومى. فمثلا، نجد فى الفيلم المصرى **القاهرة ٣٠** من إخراج "صلاح أبو سيف" (١٩٦٦) ثلاثة طلبة جامعيين تجمعهم الصداقة وعدم الاعتراف بالمستعمر البريطانى والمسئولين المحليين الفاسدين. تفرق ظروف الحياة بين الأصدقاء الثلاثة رغما عنهم. وأخيرا، يتخذ واحد منهم فقط الطريق الصحيح، أى الطريق الثورى. لكننا نراه فى نهاية الفيلم يوزع أوراق دعاية على جماهير لا مبالية، ثم يذروها فى الرياح، دون يقين منه بفوز الجانب الذى يؤيده.

ولكن، أين يذهب الأبطال بعد انتصار النضال الوطنى ؟ لقد انتهى الاستعمار بالتأكيد، لكن... ماذا بعد ؟ هل يتبع الأبطال نفس الأنماط ولكن فى حرب أخرى ما؟ كانت السلطات الجزائرية مهمومة بعد الاستقلال بحقيقة أن فجر المساواة لم يبزغ بعد بالنسبة للجميع، فشجعت الأفلام التى تتناول الثورة التالية، ثورة الإصلاح الزراعى. لكن المخلص فى فيلم **مسيرة الرعاة** الذى أخرجه "سيد على مازيف" فى سنة ١٩٧٥ هو الجمعية التعاونية الزراعية، التى تقف متبلدة كعمود حجرى منعدم الحس، وهى كمخلص أقل تهييجا للناس حتى من القديس ؛ لذا ينقضى وقت طويل قبل أن يحسم ثلاثة أخوة من البدو أمرهم وينضموا أخيرا لتلك القضية العامة. وبذا يتجنبون أن يبيعهم البدو المحليون الأثرياء.

يبدو أنه مهما فعل المرء، ثورة أم لا ثورة، يزحف الأشرار والأغنياء عائدين إلى حيث كانوا. هل هذا لازم بالضرورة؟ يحاول الفيلم الجزائرى **المفيد** للمخرج "عمار العسكرى" (١٩٧٩) (*) أن يجيب عن هذا السؤال عن طريق تصويره لبعثة إعلامية مكونة من ثلاثة من الشباب يذهبون إلى قرية لبحث ما حققته الثورة الجديدة من تقدم. ومما يرونه يتضح لهم أن الأثرياء المراوغين الذين يطردون من مناصبهم

(*) ورد لدى بجاوى (ب . ت .) أن فيلم **المفيد** من إنتاج ١٩٧٦ . (انظر مراجع المترجمة) .

لايلبثون أن يستعيدوا سيطرتهم المفقودة على ممتلكات الجمعية التعاونية. وهكذا ينضم الشبان الثلاثة إلى قضية الفقراء، ويبدءون النضال من جديد.

فى الحقيقة ، لا يمكن إبعاد "الناس الأشرار" عن القصص التى تدور عن "النـاس الطيبين"، وغالبا ما يتأرجح الفيلم بين التحديات المطروحة على أحد هذين الطرفين وبين مكائد الطرف الآخر. أوقد يتبادل الطيبون والأشرار أماكنهم فى موقع الصدارة بالفيلم، كما فى الفيلم المصرى **أبناء الصمت** من إخراج "محمد راضى" (١٩٧٤)، فالشاشة يهيمن عليها من جهة مجموعة من الجنود المصريين الشبان فى جبهة القتال، ومن جهة أخرى يهيمن عليها المحرر الفاسد الذى يقبع فى الخلفية فى القاهرة، يتحكم فى الناس، والمكائد - بما يعنى ضمنا تحكمه فى مستقبل مصر - بكفاءة تفوق قدرة الجنود الأبطال على ذلك.

الأكثر إثارة للدهشة أن الشرير الحالى -حتى ولو كان خفيا- يبدو أحيانا بطلا سابقا حقا. فى الفيلم المصرى **الكرنك** من إخراج "على بدرخان" (١٩٧٥) يتكرر اعتقال الأبطال من الطلبة الجامعيين (والبطلة) مرة تلو الأخرى، وتعذيبهم، والإفراج عنهم، وإعادة اعتقالهم. كانت تهمتهم الأولى انتماءهم للأخوان المسلمين (ولم يكونوا كذلك)، تلاها اتهامهم بالانتماء للشيوعيين (وكان أحدهم كذلك). تكاد التهم تكون بلا أهمية، المهم هو لقاؤهم الأليم بالسلطة، بالأب الشرير فى بلدهم. وقرب نهاية الفيلم تذهب مجموعة أخرى للسجن، هى هذه المرة مجموعة المسئولين الرسميين. ظل هذا الفيلم يعرض سنويا فى التليفزيون فى عهد "السادات"، كما لو كان عرضه تبريرا لما انكشف للعيان من ممارسات "عهد عبد الناصر" السابق. لكن "على بدرخان" يصر على أن الفيلم "ضد تجاوزات أية سلطة، سواء فى عهد "عبد الناصر" أم "السادات" أم "مبارك"[٤].

والفيلم الجزائرى **طاحونة السيد فابر** من إخراج " أحمد راشدى" (١٩٨٤) تنويع على فكرة الشرير الذى كان بطلا سابقا. يدور الفيلم فى مدينة صغيرة تتأهب لزيارة "رجل عظيم" من العاصمة. وبهذه المناسبة يلزم إظهار علامة ما تدل على التقدم الذى حدث بعد الاستقلال، كملكية مؤممة مثلا. إذا أخذنا فى الاعتبار المشكلات المحلية الضاغطة لبدت الملكية المؤممة موضوعا جانبيا. لكن

سلطات المدينة تدرس الاقتراح، وتوءم طاحونة صغيرة يملكها السيد "فابر"، ويذهلون عندما يبتهج ذلك الرجل الفرنسى بما ناله من شرف! وهو الذى حارب جنبا إلى جنب مع الجزائريين، بل إنه أيضا اشتراكى لا شك فى ولائه. ومع ذلك يُلحظ من بعد نفور العمدة وضابط الجيش ومسئول الحزب -بصفتهم الممثلين المحليين- من الانحناء ودق الكعوب احتراما فى طقس احتفالى خال من المعنى. ويلتقطهم "البطل" الأكبر الموجود فى العاصمة واحدا واحدا باعتبارهم أبطالا محليين ويخفيهم وراء الشمس.

يقول "محسن تومى" إن مانوية (*) خطاب الأمة الذى يرتكز على البلاغة البطولية هى التى تؤدى إلى مثل هذا الوضع. إن قائد ما بعد الاستقلال، قاتل تنين الاستعمار يرى نفسه "منجزا لعملية توسط تاريخى مثالى فى شكل ممثل/بطل فى فيلم روائى مؤثر" (٥). لا يقف الأمر عند ذلك الحد، فالخطاب -حتى ما يصاغ منه بعبارات المعارضة- يظل دائرة مغلقة إلى الأبد، ومن ثم يظل الخطر ماثلا فى "إمكانية حلول دولة أبوية مبعوثة من قبل العناية الإلهية محل دولة أخرى أبوية مبعوثة من قبل العناية الإلهية" (٦).

المهمشون :

ولكن حتى قبل حدوث مثل ذلك الإبدال ولعبة الكراسى الموسيقية التى يلعبها، ماذا عن الهدف الأولى للمهمة البطولية وتحقيقها للقضية العامة؟ بعبارة أخرى، ماذا عن الأمة الجديدة وشعبها؟ يشير "تومى" إلى أن المشكلة هى أن "الشعب" موضوع يعاود الظهور باستمرار، مستهلكا واقعه الخاص. وحيث إن بطل الفيلم الروائى المؤثر يعتبر صورة للمثال الجمعى، يصير الشعب شعبا تجريديا لا يتجزأ. ولا مفر عندئذ من حجب كل التمايزات والصراعات الكامنة. يكتب "تومى" قائلا: "إن هذا يسبغ طابع التجانس على ما هو متباين" (٧) وهكذا، يتم تهميش الأقلية التى يفترض أنها غير ملائمة للقالب.

(*) المانوية مذهب فارسى يدعو للإيمان بعقيدة ثنوية قوامها الصراع بين النور والظلام . (المترجمة)

من مشكلات لقب الهامشى أنه ليس صفة إيجابية، وهو يشبه وصمة يحملها المرء فى عنقه. يصدق هذا أكثر ما يصدق على فقراء البلدان حديثة الاستقلال، الذين يبلغون من الفقر حدا يدفعهم إلى السفر للخارج بحثا عن عمل. وفى الحقيقة، يوضح الفيلم التونسى **السفراء** للمخرج "الناصر الكتارى" (١٩٧٤) (*) إن هذا السفر ليس إلا إزاحة لحالة التهميش اللاصقة بهم. فبالرغم من أن محنة الفقر العامة التى تعانيها مجموعة من أهل شمال أفريقيا المقيمين بباريس تخلق نوعا من الإحساس بالتضامن القومى فيما بينهم، إلا أن ما يتمخض عنه ذلك التضامن لا يعدو صياحهم فى نهاية الفيلم معلنين أن لهم هوية، وأنهم "عمال مهاجرون". وبرغم ما فى هذه الصيحة من انسجام وتعضيد لموقفهم، إلا أنها تنطلق فى قسم بوليس فرنسى.

يا للأسى، أبعد كل هذا النضال ضد الفرنسيين يعود هؤلاء العمال للخضوع للسلطات الفرنسية، ويعودون بلا هوية مرة أخرى ؟!! لقد انتهى الأمر ببعض العمال الجزائريين فى فرنسا –حتى قبل حرب التحرير– إلى الطرد والانسحاق تحت وطأة قوى الجماعات الضاغطة الماحقة المضادة. تنقلب هذه القصة – التى نادرا ما تُحكى– رأسا على عقب فى الفيلم الجزائرى **الضحايا** للمخرج "عكاشة تويت" (١٩٨٢) (**) فى هذا الفيلم ينهار العامل الشاب الذى يقع فى مفترق طرق نيران المعارك الضارية للنضال الجزائرى ضد الفرنسيين، حتى إنه يقف فى مفترق الطرق بالمعنى الحرفى للكلمة فى بعض الأحيان. وتنتهى الأجراس التى تدق ابتهاجا بالنصر الجزائرى فى نهاية الفيلم إلى إعادة استثارة الأنغام المتنافرة فى رأسه المعذب، ونراه بوضوح على الهامش، مغتربا عن الجميع، فى كل الأماكن.

إن الإنسان المهمش فى وطنه لا يجد عادة حتى فرصة للسفر إلى الخارج ليبحث عن معيشة أفضل. لكن فى الفيلم التونسى و **غدا** لبراهيم باباى (١٩٧٢) (***) يزأر المزارع الشاب طوال الفيلم فى محاولة يائسة للخروج ، للذهاب إلى

(*) ورد فيلم السفراء لدى قابوس (ب. ت) بتاريخ ١٩٧٥ . (انظر ملاحق المترجمة) .

(**) لم يرد هذا الفيلم إطلاقًا لدى بجاوى (ب . ت) كما لم يرد لديه اسم "عكاشةتويت " قبل سنة ١٩٨٦ مخرجًا لفيلم صرخة الرجال . (انظر ملاحق المترجمة) .

(***) ورد لدى قابوس (ب . ت) أن هذا الفيلم قد أنتج سنة ١٩٧١ . (انظر ملاحق المترجمة) .

مكان ما هربا من بساتينه المزروعة بالزيتون ، والتى جففها الظمأ ؛ لأن الرئيس المحلى يتحكم فى توزيع المياه. يلجأ المزارع إلى المدينة، حيث يتحكم رئيس مجلس المدينة الطاغية البيروقراطى فى منح الأوراق وتصاريح السفر للخارج. وبنهاية الفيلم يترنح البطل فى أنحاء إحدى الحانات، إذ لم تقده رحلته إلا للخروج من زمرة فقراء الأرياف إلى زمرة معدمى المدينة، وإلى الدخول فى عالم الجريمة.

أما بطل الفيلم المغربى **حلاق درب الفقراء** للمخرج "محمد رجب" (*)(١٩٨٢) فهو مهمش ومدفوع من المركز إلى الأطراف، فقد تم تجريده من متجره، وشقته، وزوجته أيضا، وشوهد لآخر مرة يسير متعثرا فى أرض خراب حقيقية وهو يولول ويستشيط غضبا فى عزلته. إن وضع هذا البطل لافت للنظر أكثر من غيره، لأن ما يدفعه إلى الهامش ليس فقط صورة "الأب الشرير"، شريكه السابق فى التجارة، بل أن نبذه يتم بالتواطؤ مع أهل مجتمعه المحلى وجيرانه، فهم يكونون كتلة متجانسة تلفظ هذا الهامشى.

من مشكلات الحلاق أنه لا يمتلك لغة واقعية يرد بها على من يحاربونه، ولا يجد كلمات إيجابية يعبر بها عن اختلافه عنهم. إنه مجرد إنسان فاشل. وماذا عن كلمة "حدث"؟ إنها لا تحدد مجرد فجوة بين الأجيال، بل إنها تقترن عادة بالجنوح، كما نرى فى الفيلم الجزائرى **الأشول** للمخرج "محمد أفتيسان" (١٩٨٠). نرى فى هذا الفيلم أيضا المهمشين وهم ينتقلون من المركز إلى الأطراف. ورحلتهم هنا من بيت الأسرة إلى صناديق من الكرتون، إلى كوخ قائم فى أرض فضاء يتجمع فيها عدد من الشبان المنبوذين ويحاولون إعادة بناء تجمع خاص بهم، بيت ما. لكن المفارقة الصارخة هى أنهم لا يجتمعون حول هدف معقول يربط بينهم إلا عندما يمثلون مغامرة يحاكون فيها رعاة البقر والهنود.

لكن إذا بدا كوخ هؤلاء الشبان هامشيا، فما بال إذن منزل فى مدينة الموتى؟ أوفلنكن أكثر دقة ونتساءل، **ما بال مدافن مفروشة للإيجار؟** وهو عنوان فيلم

(*) ورد اسم المخرج بالنص الإنجليزى Raggab ، لكنه ورد لدى صايل (د . ت) باسم محمد الركاب . (انظر ملاحق المترجمة)

مصرى أخرجه "على عبد الخالق" (١٩٨٧). فى هذا الفيلم تنتقل أسرة مكونة من زوجين شابين من شقتها الظريفة التى اغتصبها تاجر ثرى لتعيش مؤقتا فى فندق رخيص، ثم تنتقل منه إلى السكن فى المقابر. نرى الأب فى بداية الفيلم موظفا وجيها، لكنه ينحدر أخلاقيا إلى درجة أنه يفقد وظيفته، ويتدهور منزلقا من فئة المنتمين إلى المجتمع إلى فئة غير المنتمين إليه، ويبدأ فى تعاطى الحشيش، والقهقهة بصوت عال، ويغمض عينيه عن مسئولياته.

البطلات :

من الذى يدير دفة حياة الأسرة فى فيلم **مدافن مفروشة للإيجار**؟ بل من يضمن استمرار ارتباطها بالمجتمع إلى حد ما؟ إنها الزوجة. وقد عبر عالم الاجتماع "هانز جونتر سمسك" عن دور مثل هذه الزوجة حين كتب:

إن القوى التى تنظم السلوك اليومى العام والعمل الاجتماعى فى القرافة هى القوى الأنثوية لا الذكورية. لا يقتصر الأمر فى عالم المهمشين ساكنى المقابر... على قلب معيار الفصل بين الجنسين، الذى يعنى تقسيم العالم بأكمله على أساس نوع الجنس إلى مجالين: عام وخاص. فالنساء هنا يسيطرن على المجالين: فهن فاعلات فى المجال العام، فضلاً عن المجال الخاص [٨].

فى ذلك الفيلم، يغير المكان الزوجة. فالمرأة التى كانت فى بداية الفيلم سيدة مهذبة مفرطة الرقة من سيدات الطبقة الوسطى تعلمت كيف تضرب وتركل، بل حتى كيف تهدد الآخرين بالسكين. هل هذا أمر جديد على السينما العربية؟ لو رجعنا إلى سنة ١٩٥٤ لوجدنا "نيازى مصطفى" وقد أخرج فيلم مغامرات لعوب هو **الفارس الأسود**، يصور فيه زوجته "كوكا" وقد عقدت العزم على تقويم المعوج، سواء بسيفها أو بقبضة يدها . لكنها تنكرت فى زى رجل فى معظم أجزاء الفيلم ، إذ كانت مثل هذه الأعمال البطولية –لا سيما النضال من أجل قضية – ما زالت تعد من أعمال الرجال.

أما عن القضايا، فالنساء فى الأفلام العربية لسن مضطرات للخروج بحثا عن قضية، فلديهن قضايا بالفعل، أو أنهن أنفسهن موضوع البحث والقضية. فالأم التى تعانى فى كوخها بالجزائر هى دائما الأرض الجزائرية، الأمة الجزائرية تنتظر عودة الابن/المنقذ. هذا النوع من المعالجة الرمزية منتشر إلى حد بعيد فى السينما العربية، إلى درجة أن الفتى الفلسطينى الذى ظهر فى الفيلم المصرى الشهير عالميا **ظلال على الجانب الآخر** ، الذى أخرجه "غالب شعث" (١٩٧٢) عن مجموعة من الطلبة الجامعيين يعيشون فى عوامة على النيل يكاد لا ينقل لنا أى شىء عن بلده. أما الذى ينقل لنا معاناة فلسطين فى ذلك الفيلم فهى الصور الموجودة فى الخلفية، الصور الفوتوغرافية للاجئين المكروبين المعلقة فى إحدى الغرف، والصور الزيتية المرسومة للنساء الضحايا فى غرفة أخرى. وتبرز فى المقدمة قصة فتاة تتلقى الصدمات عن الجميع، وتتحمل حقد أحدهم عليها، وإهمال معظمهم لها.

فإذا تعلق الأمر بالأمة وقضية وحدة الأمة، سنجد قليلا من البطلات النشطات، يظهرن كومضات قليلة من الحسم. قد يتمثل هذا فى مجرد صرخة، لكنها صرخة عالية، كما فى الفيلم المصرى **العصفور** الذى أخرجه "يوسف شاهين" (١٩٧٣)، حيث ينتهى الأمر بالمرأة التى تربط كل خيوط القصة ببعضها البعض إلى رفض النفاق الذى يخفى خيبة الأمل التى تخيم عليها، وتخرج إلى الطرقات لتصرخ معلنة رفضها، وتثير الجماهير.

لكن يمكن إثارة الجماهير بأسلوب أكثر هدوءا، بمجرد ضرب مثل لهم كما يرينا "عبد العزيز طولبى" فى الفيلم الجزائرى **نوة** الذى أخرجه فى سنة ١٩٧٢. يحكى هذا الفيلم عن فلاحة شابة اسمها "**نوة**" تعيش فى زمن اندلاع الثورة الجزائرية ضد الفرنسيين. يتتبع الفيلم رحلة "نوة" من الجهل والاعتماد على عون أقاربها إلى هروبها من البيت ومساعدتها الفعالة للثوار وانضمامها لزمرتهم. وفى الحقيقة، كثيرا ما تملأ صور مثل هؤلاء النساء الملتزمات سياسيا على الرغم أميتهن خلفية الأفلام التى تتناول ثورة الجزائر، حيث نراهن نساء محجبات يحملن البنادق فى سلال الخبز.

من المفارقات، أن الفيلم الذى صور المرأة الجزائرية شخصية مركزية متطورة على أكمل وجه، وأرانا رحلتها من الجهل إلى الوعى، وانقلاب حياتها من التركيز على الأنشطة الشخصية إلى منح حياتها للنضال الجماعى، فيلم مصرى. وبالرغم من الرومانسية المصرية المبتذلة التى تطفو على سطح فيلم **جميلة الجزائرية**، الذى أخرجه "يوسف شاهين" (١٩٥٨) تحية وإجلالا للبطلة الجزائرية الوطنية "جميلة"، إلا أننا نصادف فيه صورة قوية لتلك البطلة. إن "جميلة" التى نراها فى بداية الفيلم مراهقة ظريفة بريئة تتحول بنهايته إلى صورة طبق الأصل من "جان دارك". وبينما تظهر صورة وجهها المعذب ورأسها الحليق مطبوعة على لقطة للجماهير الجزائرية، تبدأ تلك الجماهير مسيرتها من القرية لتواجه الفرنسيين.

وحيث إن فيلم **جميلة** ضد الاستعمار الفرنسى، فإن فى ظهور البطلة بصورة "جان دارك" سخرية ظريفة. حتى الآن، نجد أيضًا الأمة والمرأة المعذبة موحدتين فى كيان واحد. ما الذى يحدث إذن للبطلة لو لم يكن الفيلم عن النضال الوطنى، عندما ينصب اهتمام الفيلم على الشئون الخاصة بكل معنى الكلمة؟ فى الميلودراما تعانى النساء أيضا، وغالبا ما يعانين فى صمت. وقد يتفوهن بين الحين والآخر بكلمة احتجاج أخيرة فى ساحة المحكمة (انظر/انظرى الفصل الخامس). ومع ذلك، غالبا ما نجد فى الأفلام المصرية شخصية أنثوية مفعمة بالحياة، امرأة متفتحة من عامة الشعب لا تتغاضى عن الأمور. عادة ما يكون لتلك المرأة "قلب من ذهب". وهى دائما شخصية ثانوية ذات صوت مرتفع، حتى ولو كانت زوجة البطل، كما فى فيلمى **الفتوة** (انظر / انظرى الفصل الخامس) أو **الدرجة الثالثة** (انظر ما يلى).

يبدو أن هناك اتجاها جديدا للسماح بتفجير إحباطات الشخصيات النسائية الأكثر قهرا وحساسية على الشاشة. فقد يدفع الظلم المرأة إلى الجنون، كبطلة الفيلم المصرى **لعدم كفاية الأدلة** من إخراج "أشرف فهمى" (١٩٨٧). فبرغم أن محامية البطلة تساندها، إلا أن أكاذيب زوجها تحرمها من طفلها. وعندما لجأت البطلة للقانون كانت كالمستجير من الرمضاء بالنار. فمثلا، كانت الأوراق بحاجة إلى أن تُمهر بتوقيع نفس الشخص الذى تتهمه البطلة. وعندما أفرج عن البطلة مؤقتا من

مستشفى الأمراض العقلية، ترى زوجها، فتضربه حتى الموت بمفتاح فك الصواميل المملوك له، وتنزل كلمة النهاية على الشاشة.

لم يكن ذلك مجرد عنف مجانى، ولاهو اضطراب عقلى يصيب فتاة جاهلة. فى الفيلم المصرى **التخشيبة**، من إخراج "عاطف الطيب" (١٩٨٤) تقع طبيبة ضحية للقانون، إذ يحرر لها محضر فى قسم الشرطة بسبب حادث مرور بسيط. تتعرض تلك الطبيبة فى البداية لمجموعة مضايقات مستمرة، وتفلت بصعوبة من قضاء الليلة فى التخشيبة. ولكن بعد انتهاء كل ذلك يبلغونها بأن أوصافها تنطبق على أوصاف امرأة متهمة بالسرقة. ولعدم كفاية الأدلة هنا أيضًا على براءتها من ذلك الاتهام، وفى نظر أشخاص كزوجها الذى يخاف من أن ينال اتهام زوجته من مكانته الاجتماعية، حتى لو كان اتهاما قائما على مجرد افتراض، تعتبر الطبيبة مذنبة، فتشرع إزاء ذلك فى حبك خطة للحصول على اعتراف الشخص المسئول عن الجريمة فعلا. لكن هذا يعنى تعذيب رجل. ولا نجد هنا أيضًا نهاية سعيدة.

لا توجه المرأة دائما عنفها المكبوت إلى رموز الظلم القانونى الواقع عليها فقط، ففى الفيلم المصرى **للحب قصة أخيرة**، من إخراج "رأفت الميهى" (١٩٨٦) تصاب الزوجة بالإحباط لأن الحالة الصحية لزوجها غير مستقرة، وأسرته لاتسانده ، ثم يموت فجأة. ويمد الفيلم هذا الإحباط على استقامته حتى تصل الزوجة إلى مقت الخرافات إلى درجة تدفعها إلى التوجه للضريح الخاوى للولى المحلى الذى طالما تزلفت له، وحجت إلى مقامه مع زوجها قبل وفاته. وعندما تصل إلى ذلك الطلل المقدس تحطم عرش الولى وتحوله إلى شظايا.

يجرى ذلك الفعل الذى ينتهك القداسة فى فيلم يحتفى – فيما عدا ذلك الفعل – بكل ما فى وسعه بموقف عاقل يمجد الحياة. وقد صورت مناظر هذا الفيلم فى مجتمع محلى متعدد الديانات فى جزيرة بنهر النيل. ربما يكون ذلك المجتمع المحلى أشبه برؤية بطلة الفيلم المصرى **الدنيا على جناح يمامة**، من إخراج "عاطف الطيب" (١٩٨٨) لمصر. حملت البطلة تلك الرؤية معها عند عودتها للقاهرة بعد غربة فى الخارج امتدت لعدة سنوات، وهى تدهش الجميع بتلك الرؤية. تحلم تلك

البطلة بإيداع ثروتها البالغة ثلاثة ملايين دولار فى مصر (لا بإخراجها منها). وهى لا ترغب فى إيداعها بمصر فقط، بل فى البنك الوطنى المصرى. وتتفق البطلة مع سائق تاكسى مشاكس ، لكنه طيب القلب على خدمتها كدليل فى تنقلاتها، وهو رجل لا يكف عن مضغ وبلع الطعام طوال الفيلم. يصرخ هذا السائق سائلا إياها ألا تفكر فى إنفاق ثروتها " فى شراء بيوت أوسيارات أوفراء أومجوهرات؟" فتجيبه بالنفى. لكنها تحتاج مساعدة حبيب صباها لتنجح خطتها. وهذا الحبيب من المفترض الآن أنه مجنون ومحجوز فى مصحة للأمراض العقلية، وعليها هى وسائق التاكسى أن ينقذاه.

أعملية إنقاذ تقوم بها امرأة ؟ حسنا ، إنها بطلة من نوع جديد، لا تكتفى بالكلام، ولا بالفعل ، لكن لها رؤية ، هى نوع من "حلم" "جيمى ستيوارت". لكن لاحظوا ما يلى : إنها تحتاج إلى رجل حتى يتحقق هذا الحلم. وهذا الرجل ليس مجرد سائق التاكسى الفظ متعثر الخطا، بل هو الحبيب، الذى هو أيضًا الرجل المفكر المتعلم . إن بطلة سنة ١٩٨٨ التى تحتاج إلى الاختفاء خلف رجل تشبه بمعنى ما "كوكا" التى تقفز فى سنة ١٩٥٤ متخطية الحواجز، شاهرة سيفها، لكنها متنكرة فى ثياب رجل . ما زال من الحتمى أن يتم أى تغيير إيجابى لأى وضع بيد رجل أو من خلال عينى رجل.

العنف :

لسوء الحظ، تستخدم كلمة "إيجابى" استخدامًا فضفاضًا جدًا هذه الأيام، وغالبًا ما تشير إلى أفلام الحركة المليئة بالأسلحة التى يتصاعد من فوهاتها الدخان، وجثث الموتى. لقد تركت تكنولوجيا الدمار الخاصة بالأفلام الأجنبية أثرا بشعا، برغم أننا قد نلتمس العذر للمخرج العراقى "صاحب حداد" فى تجربتها فى فيلمه **الحدود الملتهبة** (١٩٨٦). ثم إن هذا الفيلم يدور حول حرب حقيقية، هى الحرب العراقية – الإيرانية. وربما كانت تقنيات الشاشة الملتهبة التى تتطاير فى أنحائها أشلاء القتلى انعكاسًا مريعا للواقع.

لكن يبدو أن معظم ما نراه على الشاشة انعكاسات لأفلام أخرى، سواء كانت أفلاما شرقية من نوع أفلام "بروس لى" أوغربية من نوع أفلام "شارلز برونسون". الحركة فى تلك الأفلام سريعة، والحلول بسيطة، والأهم من كل ذلك أن البنادق كبيرة. لا يهم إن كان أبطال تلك الأفلام من رجال الشرطة أم من رجال العصابات. المهم هو أن الفيلم يحتوى على مشاهد إطلاق نار مجرية ومضمونة النجاح، وإلا، ماذا يكون النصف الأخير من الفيلم المصرى **النمر والأنثى** - "لسمير سيف" (١٩٨٨) ما لم يكن اقتباسا لمشهد المعركة الشهيرة التى خاضها البوليس ضد العصابة بالبنادق فى فيلم **العميل الفرنسى**؟

تستعير بعض الأفلام كل ما فى أفلام الغرب من بنادق كبيرة، وغزوات هجومية قفزا من فوق الجدران، وتصفيات جسدية مروعة، ثم تحاول تغطية كل ذلك بعباءة عربية، بإحالة رمزية مثلا.

فى أفلام مثل الفيلم المصرى **العصابة** من إخراج "هشام أبو النصر" تعنى "الحركة" أوالآكشن إنقاذ هدف كبير. لكن الإنقاذ يعنى إنقاذ الفتاة الجميلة، التى تعنى مصر بالطبع. إن هذا أمر واضح كالشمس، لكن ما هو واضح أيضا كالشمس أن "العصابة" هى إسرائيل والولايات المتحدة الأمريكية.

وهكذا، يقدم فيلم حركة من النمط الأمريكى حلا للمشكلات فى فيلم مضاد لأمريكا. هذه مفارقة بالطبع، لكنها قد لا تكون مقصودة ولا موجهة للمشاهدين. وقد يستخدم أحد المخرجين من حين إلى آخر تلك الاستعارات بكل ما تحمله من معنى، كما فعل "محمد خان" فى الفيلم المصرى **الثأر** (١٩٨٠). افتتح "محمد خان" الفيلم واختتمه –بوعى شديد– بملصقات "بروس لى" وقد غطت القاهرة. يدور الفيلم عن رجل ينتقم لخطف زوجته واغتصابها. لا يكتفى الفيلم بمجرد التسليم بنماذجه الأجنبية الأصلية، بل ينقلب عليها موضحا مدى التضليل الكامن فى الرسالة التى كلف بها الزوج نفسه. فالزوج يدبر أمر قتل أفراد العصابة. لكنه يخطئ العصابة المطلوبة.

بمعنى آخر، لا يوجد لمثل هذه الحلول العنيفة والفردية أى جانب إيجابى. ومن الملحوظ أن معظم أفلام الحركة تأتى من مصر وليس من أى بلد عربى آخر. ومن أسباب ذلك أن الدمار الشديد على الشاشة أمر باهظ التكلفة. فحتى اصطدام سيارة بزجاج نافذة يكلف نقودا. وسبب آخر هو خوف السينما التى تدعمها الدولة فى بعض البلدان من فكرة اقتراح العنف الفردى الخشن حلا لأية مشكلة. وكما كتب الناقد الجزائرى "عبد الغنى مغربى": "تسمح الصورة للمرء بممارسة إسقاطات وتقمصات وجدانية واقعية إلى حد مرعب عند مشاهدته لموضوعات لا علاقة لها بالضمير السياسى أو الاجتماعى ولا حتى بالضمير الوطنى" (٩).

إن صناعة السينما المصرية تقبل على المخاطرة، وتخضع للرقابة، ولا تتحكم فيها الدولة لأنها لا تدعمها، وتبرر ما يقدمه الاستثمار الحر، بعذر: الجمهور عاوز كدة. ربما يفسر هذا العذر ظهور أفلام مكونة من خليط لا رابط له، مثل فيلم **البوليس النسائى** لـ "عبد العليم" (١٩٨٨). لا يميز هذا الفيلم إلا شذرات قليلة من مشاهد الكاراتيه التى تؤديها النساء بالعرض البطىء، كما أنهن يسددن الطعنات، ويطلقن الرصاص. وكما يوضح الممثل المصرى "فريد شوقى"، إن ما يطلبه الجمهور هو ما تصنعه أنت". إن "فريد شوقى" الذى شق طريقه فى السينما المصرية بقبضتيه عبر دهور يشعر بالكرب عندما يرى كل هذا العنف الشديد الذى يملأ الشاشة الآن، ويقول إن تركيا -التى يقلقها نفس الشىء- تحاول تحويل أنظار جمهورها عن هذا النوع من الأفلام بالارتقاء بنوع آخر يحبونه، إذ تقدم لجمهورها الكثير من الميلودرامات الجيدة بإعادة نسخ بعض الكلاسيكيات المصرية العظيمة (١٠).

الرياضة :

أين يذهب البطل العربى إذن وكيف يكون إيجابيا إذا لم تكن لديه أكبر بندقية أو أحدث تكنولوجيا فى البلد، وليس بإمكانه الحصول عليهما؟ أيمكنه ذلك فى ميدان نزال آخر؟

تفوق كرة القدم أى شيء آخر، إذ استثمرها وجهاء القوم، والقادة العسكريون، ورؤساء الجامعات منذ الساعات الأولى للثورة. إن الكرة المستديرة هى أكثر أنواع الثقافة المشتركة شيوعا، وتتساوى فى حبها جميع فئات الشعب، وهى الشيء الوحيد الذى يلتف حوله الناس. فمنذ وفاة "جمال عبد الناصر"، و"أم كلثوم"، و"عبد الحليم حافظ"، وبعض "الممثلين المشهورين" لم يعد بالإمكان أن ينعقد الإجماع على التعبير، أو على "ميزانسين" الحياة، أو الطعام، أو الملابس، أو المأوى [١١].

هذا هو ما كتبه عالم اجتماع مصرى. ويصل "جوليز" أيضا إلى نفس الخلاصة عندما يفكر فيما يمكن أن يعتبر أسطوريا فى العالم اليوم، ويقول عن أبطال الرياضة "إنهم ليسوا تجسيدا للفضيلة، بل هم موضع تنشيط جهد عنيف، ننقل إليه عنفنا الشخصى، ويقبلنا فى رحابه. إنهم نماذج تحتذى" [١٢].

قد تكون الرياضة سبيلا واضحا يسهل انتهاجه، لكن من ينتهجونه من العرب قلة. فى الفيلم التونسى **الكاس** للمخرج "محمد محفوظ" (١٩٨٦) تصور مباراة واقعية جرت فى تونس. يغلف الخلفية جو زاعق ملىء بالإثارة، وأعلام ترفرف، ومرح، وجو مهرجانى. لكننا نرى فى مقدمة أحداث الفيلم إنهاء لعلاقة صداقة عابرة تنشأ بين بعض المشجعين. يبدو ذلك شبيها بنسخة مصغرة من فيلم **الأزواج** للمخرج الأمريكى "كازافيت"، وفيه يخرج أربعة رجال معا لقضاء وقت صاخب، لكنهم يفشلون فى الحفاظ على مرحهم، فيفترقون ليهيم كل منهم على وجهه وحيدًا.

نجد فى الفيلم المصرى **الحريف** لـ "محمد خان" (١٩٨٣) بطلا يعمل مدربا ولاعبا لكرة القدم على أسفلت شوارع الحى. يود البطل أن يركز على هذا التحدى وعلى مهاراته الرياضية. لكن مشكلاته الخاصة تشتته بشكل دائم. ومما يزيد الطين بلة أنه لا يتمكن من التعامل مع الرجال الذين ينظمون المباريات المحلية، بل وينظمون أيضًا المراهنات على تلك المباريات. ويبدو هو ورياضته قزمين ضئيلين بجوار نظام الأسرة من جهة ونظام الابتزاز من جهة أخرى. إنهما ليسا إلا مهمشين على الأسفلت.

أما الفيلم المصرى **الدرجة الثالثة** لـ "شريف عرفة" (١٩٨٨) الذى يصور اللعبة الرياضية على مستوى أكبر فإنه يلقى الضوء على الوجه السياسى لكرة القدم. فى هذا الفيلم يرتدى مالكو نادى كرة القدم ما يشبه زيا موحدا، ويحتشدون لمناقشة استراتيجية النادى. لكن استراتيجية اللعبة هى إبقاء جماهير "الدرجة الثالثة" المتعصبين فى مكانهم، يتصببون عرقا ويموتون فى مدرجات الدرجة الثالثة. وعندما يعلن اسم "بطل" ليمثل هذه الطبقة يجعلونه يردد صدى خطبة مالك النادى علنا فى الشرفة، وهو يؤدب الجماهير على طريقة موسيلينى، ثم يدفعهم للشعور بالامتنان لرفع أسعار تذاكر الدخول. يقدم هذا الفيلم السياسة كرياضة والرياضة كسياسة فى تبادل مستمر بين الصور، يجعل الفيلم لاذعا، وساخرا فى أسلوب محاكاته، ومؤسلبا.

يوجد بهذا الفيلم مشهد فذ مبهج، حين يرفع بطل الفيلم كأس البطولة عاليا. وينطلق به جريا يسابق الريح مخترقا البلاد من أقصاها إلى أقصاها ليمرر الكأس من المزارع الذى يركب جراره، إلى العامل أمام السير المتحرك فى مصنعه، إلى رأس راقصة من راقصات هز البطن! إنها فانتازيا بالطبع. لكنها لمحة من النشوة. فورة حماس تنطلق فيها طاقات المشجعين المحبطين كما لم يحسوها أبدا من قبل.

نقيض البطل أو البطلة :

إن الإثارة الناتجة عن ذلك العمل البدنى الفذ العظيم رغم بساطته يمكن أن تستمر فى الظهور على سطح الأفلام التى تدور حول الرياضة. نجد لذلك سابقة أدبية – برغم أنها من زمن بعيد – فى الشعر الجاهلى، إذ يصل بطل القصيدة إلى المجد بشجاعته، وطبيعته المسيطرة، وحدوده الخاصة. الموت لا يوجد إلا لإبراز الحياة، وجائزة العمل البطولى هى العمل البطولى نفسه. لكن فيما يبدو أن هذا الإغواء المجانى الذى يقدمه القدر لا يحدث فى الأفلام العربية حتى الآن إلا عندما يتجاوز البطل كل معايير السلوك الاجتماعى المتعارف عليها، ويرغب فى الانطلاق بمفرده. فى معظم الأفلام يُحكم على تلك العملية بالهلاك، ولا تتمخض إلا عن

كارثة. ومن هنا تأتى ميلودراما " الرجال " (انظر / انظرى الفصل الخامس). لو نجحت تلك الحيلة لصارت نوعا من الرحلات الفاوستية، رحلة الخاطئ ، طريد العدالة الأبدى، نقيض البطل.

أو نقيضة البطلة، لأن من الأفلام التى يناسبها هذا الوصف على أفضل وجه الفيلم المصرى **ملف سامية شرقاوى** (*) لـ"نادر جلال" (١٩٨٨). يدور الفيلم عن امرأة صاعدة واعدة تلتمس غايتها بوسائل غير مبدئية. من البدهى أنه كانت هناك أفلام عن الأشرار فى الماضى. لكن هؤلاء الأشرار كانوا دائما فى أحد كفتى الميزان، وفى الكفة الأخرى بطل أو بطلة. الفضيلة فى كفة لإظهار الرذيلة. أما هنا فكل الاهتمام ينصب على سامية، وهى كالصبية المهاجرين فى فيلم "سيرجيو ليونى" **حدث ذات يوم فى أمريكا**، تعرف أنها لو لعبت باستقامة فستظل هامشية طوال حياتها. والأدهى أننا لا نجد فى ذلك الفيلم تدخلا من الأسرة على الشاشة مثلما حدث فى حالة الصبية المهاجرين. وبذا لا يقدم الفيلم أية مشكلة فرويدية بوصفها عذرًا يبرر سلوك سامية. إنها ببساطة تفهم النظام، فترتبط برجال ناجحين، وتتحرك صاعدة من خلالهم. لقد صدم نصرها النهائى مشاهد عربى وانتزع منه شهقة عدم تصديق. صرخ ذلك المشاهد عندما أرسلت سامية رجلا بالحقيبة الخطأ وجذبت هى الحقيبة الصحيحة (المليئة بالنقود) من تحت سريرها: "ياخلق، يا ربى!! أهكذا، وبكل سهولة تنتصر امرأة على رجل صاحب مركز قوى ..." (١٣).

حقا، إنها امرأة، كما أنها أيضا لا تملك شهادة دكتوراة "صنعت فى أمريكا" كالتى يملكها نقيض بطل آخر هو حاتم، بطل الفيلم المصرى **زمن حاتم زهران** من إخراج "محمد النجار" (١٩٨٧). يعود حاتم زهران إلى مصر لينطلق صاعدا بسرعة كسامية، شاهرا سلاح الوقاحة مثلها من أجل تحقيق خططه الكبيرة. تلمع عينا حاتم زهران وقد استثارته مبادرته وهو يصف خبرته، ويدفع بمشروعه قدما، فسيبنى مصنعا لمستحضرات التجميل فى بساتين الياسمين، ولا يهمه كم سيدمر من بيوت الفلاحين من جراء هذا المشروع.

(*) هكذا ورد عنوان فيلم " ملف سامية شعراوى " فى متن النص الإنجليزى . (المترجمة)

غنى عن القول أن حاتم خسر بنهاية الفيلم أفضل أصدقائه، وزوجته، ورفيقته الروحية . وبرغم ذلك يوضح على الفور لكل من يخسرهم أنه قادر على إبدالهم بغيرهم. أما من لا يمكنه إبداله فهو شقيقه، الرجل المحترم صاحب العقلية الاجتماعية، الذى شارك فى حرب من أجل مصر. ليس هذا فقط، بل إن ذلك الأخ قد خلف ولدا. والمرة الوحيدة التى نرى فيها حاتم ذا اللسان الذرب وقد اعتوره القلق حين يكتشف أنه مصاب بالعقم.

إن ثرثرة حاتم عقيمة أيضا، على مستوى آخر. فحاتم يوجه ثرثرته خفية ضد تضحية أخيه بنفسه، ويوجهها علنا ضد مبادئ والده، الاقتصادى المرموق الذى ينتمى إلى المدرسة الاشتراكية السالفة. يراقب الأب مناورات حاتم بخيبة أمل، وتتدهور صحته، ويزداد وضوح الصراع الأوديبى. إنه ليس صراع القديس ضد الأب الشرير، بل هو صراع الخاطئ ضد الأب الطيب. إنه ما زال بمعنى آخر خطاب البطل-القائد الذى يدور فى كل الأفلام التى ذكرت حتى الآن، إلا أنه صراع مقلوب.

نقيض الملحمى

يوجد فى ذلك الخطاب شيء قهرى، كمشوار فى قطار الملاهى، صاعد-نازل؛ طيب-سيء؛ بطل - شرير، وقبل كل شيء لف ودوران . فى الفيلم الروائى الملحمى "**الطيب والشرس والقبيح**"، أو فى معادله السياسى فى خطاب شمال أفريقيا عن القائد والمعارضة والمهمشين يهدف البطل إلى البقاء فى إطار النظام لا إلى تغييره.

النظام. يمكن للمرء أن يقول: ما هو النـظام؟ لكن بعض الأفلام العربية لا تركز على وجه البطل الوسيم وهو يصعد السلم، بل تركز بدلا من ذلك على السلم نفسه -المعادل للنظام- بألواحه الخشبية المتعفنة وأبسطته الحمراء. فى الفيلم السورى **حادث النصف متر**[١٤] للمخرج "سمير ذكرى" (١٩٨٣) مثلا، يجلس البطل واجما منصتا إلى صرير الألواح الخشبية. إنه بمعنى آخر ينصت إلى دبيب أقدام

زملائه فى العمل والشائعات التى يتناقلونها. يعلم معظمهم أن هذا هو طريق صعود السلم. لكن أفكاره ترسو فى مكان آخر، عند الفتاة الجميلة التى كانت بالأوتوبيس. من أين أتت؟ أسيراها مرة أخرى؟ أستصحبه إلى مكان ما؟ وعندما تفعل ذلك أخيرا وتحمل منه تتغير أحلام يقظته. تتركز تلك الأحلام الآن على البساط الأحمر. يزيح البطل حبيبته جانبا، منحيا إياها عن أحلام يقظته، ويطأ البساط الأحمر عند خروجه من مكتبه ليلتحق بالحرس الوطنى الذى تشكل حديثا. إنه فيلم عن الخطوات. كل الخطوات الصغيرة التى تقودك فى الطرق الجانبية، وكل الخطوات الأخرى التى ترفعك إلى أعلى.

والخطوات الصاعدة خطوات دقيقة حقا، إلى درجة أنها تقدر على إعمال فعلها على كل أنواع السلالم. السلالم الأمامية والخلفية، القانونية والخارجة عن القانون. فى الفيلم المصرى **ليل وقضبان** للمخرج "أشرف فهمى" (١٩٧٢) نجد أن الخطوات فى عالم السجان هى نفسها الخطوات فى داخل الزنزانة. فمن يقدم معروفا يحصل على امتيازات. وتكمن المشكلة فى احتمال وقوع المرء فى فخ الصعود على السلمين معا، مباعدا ما بين ساقيه ليتمكن من صعود درجة من كل سلم منهما بإحدى قدميه، ودرجة من السلم الآخر بالقدم الأخرى. فحين يستدعى البطل مرارا وتكرارا لإصلاح العطل الكهربائى المزعوم المتكرر الحدوث فى منزل مأمور السجن، فإنه يذهب فى الحقيقة للتسرية عن زوجة المأمور الجميلة. ويكشف عبوره جيئة وذهابا بين السجن ومنزل المأمور عن منظومة أضخم، مكونة من الامتيازات والتراتب الهرمى المدعوم بالنفاق. وفى نهاية الفيلم يُقتَل البطل بحجة جريمة زائفة هى جريمة الهروب وليس بسبب جريمة الخيانة الزوجية التى ارتكبت فى الواقع.

يوصم بطل الفيلم المصرى **المتمردون** لـ "توفيق صالح" (١٩٦٦) فى البداية بظلم كهذا. فهو يصنف ضمن المرضى المحظوظين فى مصحة للدرن ؛ لأنه هو نفسه طبيب، ويعامل بكل ما يليق به من امتيازات. لكن اهتمامه بمعاناة الآخرين تقوده فى النهاية إلى التوحد وجدانيا مع كل المرضى الفقراء الآخرين، الذين

يقتلهم العطش فى أرض المصحة اليباب البائسة. آ ها ! ها قد عدنا لقصة البطل المعتادة: توحد الفرد وجدانيا مع قضية الجماعة! لكنها هنا ليست بمثل تلك البساطة. فهذا الفيلم دراما وتحليل. تحليل للمسائل الاقتصادية كما هو تحليل للمسائل السياسية. فما أن يحرض البطل الجماهير ويتولى مقاليد السلطة حتى يكتشف شيئين: أحدهما، أن جماهير المرضى برغم سيطرتهم الحالية على مصحتهم ما زالوا معتمدين على العالم الموجود خارجها. وعليهم أن يختاروا ما بين معونة القطاع العام أو القطاع الخاص، ما بين البيروقراطى المتخبط أوسيدة المجتمع التى تفرض مع خدماتها رعايتها الأمومية المتسلطة. لا يمكن للمرضى أن يحصلوا على الاثنين معا ، وترتبط بكل منهما طبعا خيوط لزجة. الأمر الثانى الذى يكتشفه الطبيب هو أنه لكى يمتلك أقصى قوة تفاوضية مع الخارج لا يمكنه أن يواجه خطر أية معارضة داخلية، فلم يعد فى طاقته الاستماع لقضايا غير الراغبين أو مد يد العون لسد حاجة غير القادرين. عليه أن يضغط، ويضغط، ويعاقب. أى نوع من الحكام صار؟ وأى جماهير تلك التى يتسلط عليها ؟

هذه أسئلة تُسأل همسا ولا يصح الجهر بها. والرجل الذى يشعر حقا بالعزلة هو الذى يهمس بها لنفسه. وكما يتضح من مناقشتنا السالفة لأفلام المهمشين، يندر أن يحظى وضع العزلة بأدنى قدر من الكرامة فى السينما العربية. يقول نورثروب فراى أن "مركز المأساة يقع فى عزلة البطل، لا فى خيانة الشرير". ويمضى قائلا كما لو كان يصف المتمردين حقا: "هذا صحيح، حتى ولو كان الشرير جزءا من البطل نفسه كما يحدث غالبا" (١٥).

إن البطل التراجيدى المعزول هو نفسه متردد وليس مستقرا. لكن لا ينبغى أن يدهشنا ذلك ؛ لأنه ثائر ضد نظام، ولا علاقة لذلك النظام بالإنسان، أو بالخير، أو بالشر. يقول "فراى": "إن للقانون فى أبسط أشكاله رؤية... تعمل بوصفها... انتقاما. البطل يثير العداوة، أويرث وضعا يتسم بالعداوة، وتشكل عودة المنتقم كارثة" (١٦). وهو بقوله هذا كمن يصف الفيلم المصرى **أيام الرعب** من إخراج سعيد مرزوق سنة ١٩٨٨. بطل هذا الفيلم شاب من صعيد مصر يتهدده الثأر منذ طفولته، فيستقر فى القاهرة. وهناك، يقع فى الحب، ويوشك أن يحيا حياة طبيعية. لكن المنتقم يعود.

ونرى فى جزء كبير مما يلى من أحداث الفيلم جنون الاضطهاد الذى ينتاب البطل، فتتزايد تخيلاته عن قتل مستقبله. يجرى له كل هذا رغما عنه، فقد درس التاريخ المصرى، ولم ين عن إخبار أصدقائه بأن الشلل الذى أصاب البلد يرجع إلى حد بعيد لخوفها التاريخى من حتمية مجىء الرجل ذى البندقية، من أنهم لا مفر لهم من الخضوع لحكم الرجل ذى البندقية.

وهكذا نجد بطل سعيد مرزوق واعيا بما يحدث، على عكس الهامشيين الذاهلين فى الأفلام التى ذكرناها سلفا. فبطل سعيد مرزوق لديه لغة تعبر عما يحدث، والأحداث تعطيه الكرامة وتتيح له التعرف التراجيدى، لكنها لا ترجئ الحكم بإعدامه. فى الحقيقة، يرجع الفضل فى كفاءة عمل النظم اللاشخصية –مثل التبعات الاقتصادية، أوالقدر، أوالثأر– جزئيا إلى انخداع المرء بالكلمات. فكلمات مثل "قائد" أو"حكم" ترسم طريقها بنفسها، وما على المرء إلا أن يسير فى إثرها كالسائرين نياما. ما الذى تعنيه مثلا عبارة "عدو الدولة" لفلاح فقير بسيط العقل مجند فى الجيش؟ حسنا، إن ما تعنيه تلك العبارة لذلك الفلاح هو أنه إذا حاول "عدو الدولة" ذاك أن يهرب من معسكر الاعتقال الذى يحرسه الجندى فلابد من إحباط مسعاه بأى ثمن، حتى ولو بقتله. هنا، وبما يلى ذلك من إطراء للجندى، وتلقيبه بـ "البطل" تقف الأمور فى منتصف الطريق خلال الفيلم المصرى **البرىء** من إخراج "عاطف الطيب" (١٩٨٦). لكن مثقف القرية، وهو صديق طفولة الجندى وحاميه يصل ضمن الفوج التالى من "أعداء الدولة". وينفصم عالم الجندى الآمن الذى تصدح فيه الأناشيد الدينية والشعارات الوطنية، فتصير الكلمات فى جانب والوقائع فى الجانب الآخر. ويلى ذلك حمام الدم.

لكن على أية حال، لقد صنع الشاعر الجاهلى من نفسه بطلا بالكلمات، إذ نحت كلماته، وشكل عالمه، ودخل فيه كوسيط بين الحياة والموت. وقد شاهد المشاهدون العرب الشبان منذ عدة سنوات بطلهم الذى يصل إلى أبعد حدود الإيجابية فى فيلم يؤكد ذلك النوع من بعد النظر، ومن الصوت المبدع الخلاق. هذا البطل هو "عمر"

بطل الفيلم الجزائرى **عمر جتلاتو** من إخراج "مرزاق علواش" (١٩٧٦). ومن المفارقات أنه من المعروف أن عنوان الفيلم يلخص حالة "عمر" الذى قتلته رجولته.

عينة فيلمية : عمر جتلاتو

تتم رحلة عمر الكبرى عبر الشارع. أو أنها كانت ستتم عبر الشارع لو أنه قام بها أبدا. وكما يحدث فى أفلام رعاة البقر، لا تنطلق الطلقة الأخيرة التى تسوى النزاع المسلح، أوعلى الأقل تعلن المواجهة ، إلا فى النهاية، وبعد كثير من التأجيل. فعلى جانب الطريق الذى يحتله عمر يوجد أصدقاؤه الرجال، بينما يوجد على الجانب الآخر شخص غريب، امرأة. أصديق هى أم عدو؟

فى عالم عمر الذكورى، أو فى جيل خاله – على حد قول الخال– كان الرجل يعرف عدوه (الفرنسى)، ويخرج للنضال ضده. يروى عمر ذلك للكاميرا قائلا إنه يأخذ ما يقوله خاله ببعض التحفظ. ويبدو أن الكاميرا تتحفظ بدورها فى أخذه، إذ يروى الخال تلك القصة الطويلة للمرة الأخيرة بينما يجلس أفراد الأسرة غافلون عنه، وقد انهمكوا فى مشاهدة فيلم مصرى ميلودرامى فى التليفزيون.

إن قوة عمر مرعبة أكثر من قنابل خاله اليدوية القديمة بمراحل. لا يقتصر الأمر على أحاديث عمر الجانبية التى يوجهها إلينا أثناء تنقل خاله من موضوع إلى آخر، فعمر يتحكم فى الحقيقة فى الروى والتمثيل **representation**. والحقيقة أن الفيلم يتذبذب جيئة وذهابًا بين هذين القطبين تحت غطاء يبدو ظاهريًا كريبورتاج طبيعى إلى أقصى حد. فيتذبذب الفيلم بين تعارضات مختلفة، ويبدو ظاهريا كأنه محكوم ببصيرة عمر النافذة الخلاقة. فلو أن عمر مثلا باح للكاميرا بكنيات زملائه وهو فى عمله بالمكتب الحكومى، شارحا أنهم يأتون بسلوكيات متكررة مستمرة بسبب إصابتهم بلازمة معينة، ثم يرينا الزميل قائلا : "سيضع الآن علامة **X** . انظروا ولاحظوا، إنه يضع علامة **X** !

وهكذا، بينما يمضى الفيلم متقلبا جيئة وذهابا من حدث ماض نراه إلى العادات اليومية التى يعرفها عمر، تتأرجح النقائض ببساطة صاعدة هابطة. أين تنتهى الرجولة ويبدأ الشرف مثلا عندما يتبختر عمر مختالا فى لحظة ما أمام المنزل الذى يمتلكه ليهدد زير نساء دخيل، وفى اللحظة التالية ينحنى ليربط رباط حذائه كى يختلس النظر سرا إلى امرأة تقف فى نافذتها؟

وبالرغم من ازدحام شقة عمر بالشقيقات والعمات والخالات وبناتهن، إلا أن عالم الأنثى بالنسبة للذكر الجزائرى الشاب الأعزب لغز بعيد المنال. وكل ما يتاح لمثل هذا الذكر من الحب مجرد أشكال بديلة. فمن مغامرات التشويق فى الأفلام الهندية الاستعراضية، إلى النشوة فى الأغنيات الشعبية التى يسمعها فى جهاز التسجيل الخاص به. إزاحة تتبعها إزاحة. وكلما زاد غياب الموضوع إزداد حضور الإغراء.

يخبرنا عمر بأن هذه التجربة شائعة بين كل أصدقائه، بل كل جيله. ولكن التجربة ذات الخصوصية تقاطع فجأة هذا السرد شبه التسجيلى، ذلك المسح العام. فعندما يختبر عمر شريط تسجيل جديدا من المفترض أنه لم يستخدم من قبل، يصدم عندما يسمع صوتا غريبا مسجلا عليه. صوت فتاة لا تنطق إلا بكلمات قليلة حزينة تصف بها عالمها التافه الكئيب، الذى يتلخص فى الجدران الأربعة المحيطة بها والتى تحتاج إلى طلاء. يخبرنا عمر أن هذا الشريط هو أكثر التسجيلات التى سمعها تأثيرا، وأنه يستمع إليه كل ليلة، ويخبرنا بأنه لابد أن يقابل صاحبة الصوت.

لكن لقاءها ليس سهلا. فإذا كان الفيلم حتى الآن قد سمح للحدث بالانزلاق جيئة وذهابا فى حدود المعتاد، أوبظهور الأكليشيهات فى السياق، وجعل الخاص يمثل العام، إلا أن المجالين العام والخاص فى الحياة الجزائرية لا يتداخلان بسهولة. ويبدو أن عالمى الذكور والإناث يكادان لا يختلطان أبدا. لكنها سلمى، زميلة أحد أصدقائه فى العمل، وهى توافق على مقابلته بعد مكالمة هاتفية. يقف أصدقاء عمر إلى جانبه، وينادونه راجين منه ألا يعبر إلى الجانب الآخر من الطريق، ألا يترك عالمهم الذكورى. فيتردد عمر ولا يعبر. لكن، من يعرف ماذا سيحدث بعد!

فآخر كلمات ينطقها عمر فى الفيلم تقول: "سأحادث سلمى هاتفيا بعد قليل...".

هل عمر نافذ البصيرة أم تراه يخدع نفسه؟ هل كل ما أخبرنا به عن الجزائر وعن جيله تقرير دقيق صادق؟ أوحتى كيف تختلط "الأنا" فى صوت عمر بعين الكاميرا؟ يعرض الفيلم تلك المتناقضات ببساطة. لكنه لا يختار الانحياز لأى منها، ولا ينعت أيًا منها بالخير أو بالشر، ولن تفوز أى منها فى النزال النهائى.

لكن عمر بطل لأنه كان يخبرنا بتلك المتناقضات كما هى عليه بدرجة بطولية. وحيث إنها لم ترو أبدا فى الواقع، فهو يخبرنا بها فى مفارقة تامة. فى الحقيقة، يرجع الفضل للغة الفيلم قبل أى شىء فى أن الجزائريين توحدوا مع عمر توحدا وجدانيا وثيقا، كما توحدوا مع رحلته عبر الشارع، رحلته نحو الوعى. تميز الحوار بالإجابات السريعة التى تأتى عرضا وعفو الخاطر. وألقيت المونولوجات بلهجة عامية مازحة. إنه حديث سريع الزوال، من المؤكد أنه سيستبدل به غيره فى الغد، لكنه يسمح اليوم بتحول ملحمى من خلال الخطاب البطولى المسيطر أو من حول ذلك الخطاب، أو من خارجه، أو من فوقه.

الخلاصة :

يمثل فيلم **عمر جتلاتو** آخر التغيرات التى تتصف بالسخرية الدرامية فى الأفلام التى صنفتها بشكل غير محكم تحت عنوان "الملحمى". وفى معظم هذا الفصل تشبه أشكال المهام البطولية الأكثر بدائية ما يسميه "نورثروب فراى" "رومانس"، أوما يوجد ضمن "القالب الكبير" الذى ذكره "جيل ديلوز". يقول "ديلوز" مثلا عن أفلام رعاة البقر "إنها تمثل المجتمع إلى حد يصير معه البطل قادرا على الإتيان بفعل يجعله مساويا لمحيطه"[١٧]. لكن رحلة البطل فى فيلم **الخارجون عن القانون** توصل لنا نموذجا للبطل أشد التصاقا بالوطن عما اعتادته السينما العربية. ما هى رحلة الخارجون عن القانون ما لم تكن انتقالا من المبادئ القائمة على أساس روابط الدم (**الحلم**) إلى المبادئ القائمة على أساس المعتقدات المشتركة

(العلم)، من حروب النهب **(أيام العرب)** إلى الحرب فى سبيل الله/القضية المقدسة **(أيام الله)**. أليست بتعبير آخر قياس تمثيلى قريب للرحلة الشهيرة التى قطعتها الأمة العربية إلى المجتمع الإسلامى؟

تتشابه كل هذه الأشكال البطولية تشابها شديدا ؛ لذا ، يقع المرء أسير إغراء رؤيتها كأنماط أولية خالدة وعالمية. وبرغم ذلك توجد تغيرات بسيطة جيئة وذهابا عبر الزمان وفى المكان. وكما يقول "فراى": "أتت فترة المحاكاة الشديدة بمجتمع أسست دعائمه بإحكام حول البلاط الملكى ومدينة العاصمة، يحل فيها منظور جاذب نحو المركز محل منظور الرومانس الطارد من المركز، وتتحول الأهداف البعيدة للبحث، الكاس المقدسة أومدينة الرب إلى رموز للالتقاء عند نقطة واحدة، هى شعار الأمير، والأمة، والولاء القومى"(١٨). لتلك التحولات ما يقابلها فى تقاليد الأدب العربى. فالرحلة الطاردة بعيدا عن المركز التى يقوم بها البطل الوحيد فى القالب الشعرى الجاهلى **(القصيدة)**، تتحول إلى قالب **(المديح)** الإسلامى الجاذب نحو المركز. ويظهر ذلك فى شق البطل لطريقه من الفوضى الطبيعية إلى نظام الحاكم المثالى (١٩)، إلى خطاب الدولة كما عبر عنه "تومى".

لكن كما يتضح من الأفلام المذكورة أعلاه، يمكن أن يكون هذا الأمير، هذا الأب البديل والدا شريرا، محتلا أجنبيًا، أو رئيسًا محليًا. وفى تلك الحالة يحدث لقاء أوديبى وقتل. أما لو كانت التى ستقابل هذا الأب بطلة لأسفر اللقاء عن علاقة بعيدة عن الطابع الشخصى. فالبطلة "ستقتل" القانون الشرير أو العقيدة السيئة. وسواء كان الأب البديل شريرا أم طيبا فهو يرمز لكل أبنائه، وربما كان صورة نموذجية للمجتمع نفسه، لكنها تكون على هذا النحو صورة راكدة ساكنة.

بسبب هذا الركود، يتحتم على كل رحلة متجهة نحو الكأس المقدسة أو نحو الأمير أن تتخذ شكل سلسلة من الأفعال ذات الدوافع التى تستطرد فى خط مستقيم، وتتحدد مقاصدها بوضوح، للخير أم للشر. وحيث إن الرحلة تتضمن التقدم، فلا مفر من أن يكون هدفها خلاصًا من نوع ما. ولتعزيز هذا، غالبًا ما يتم جذب التاريخ إلى الفيلم كبرهان على انحلال العقدة. وإذا لم ينفع اصطياد التاريخ، يتم

جلب قصص إخبارية عن انفراج الضيق أو الإنقاذ. لكن حيث أن أيا مما سبق ذكره لا يوفر كثيرا من المفاجآت حسب الشروط الدرامية، يحدث أحيانا أن ترسم خطط عقد العزم على الخير مقابل الحبكات الخسيسة للشر، لأجل خاطر الدراما. ومن الاستراتيجيات الأخرى تقطيع استطراد الخط الروائى المستقيم الذى يوحد عدة شخصيات عن طريق انتشار عملية اتخاذ القرار بينهم من لحظة إلى أخرى. ومن الأدوات الحديثة التى تستخدم لإضافة المزيد من التوابل الروائية لأفلام الحركة ملء صراعات الحياة والموت بأكبر عدد ممكن من الطلقات النارية، أو على العكس، تحويل القديس إلى خاطئ، وتحويل القصة من سيرة لأحد القديسين إلى سيرة لأحد المهرطقين.

تنتج تلك الأدوات الموجهة لحل العقدة أو للخلاص خطابا ضاغطا، أو حتى أبويا متسلطا. لكن فى أفلام كفيلمى **أيام الرعب** لسعيد مرزوق، **وعمر قتلته الرجولة** لمرزاق علواش يتزامن بعث الحياة فى الخطاب الملحمى مع دخول الخطاب الآخر، ليشتبك الخطابان معا بعنف. فمثلا، قد يؤدى اللقاء البطولى إلى مأساة عندما ينهض الخلاص، أو التاريخ الذى يسير فى خط مستقيم ضد عالم ينتهج مسارات دائرية ملتفة. أو بمعنى آخر، قد لا تكفى رحلة البطل، تلك الرحلة المتجهة من الأطراف حيث الهيولى والفوضى (chaos) إلى المركز حيث الكون والنظام (cosmos) وقد تعاود الفوضى والهيولى الظهور مرارا وتكرارا لتلاقى البطل وجها لوجه. وقد يؤدى اللقاء إلى مفارقة. فالبطل عندما يلتقى بالهياكل المتصلبة للغة المجتمع قد لا يفعل أكثر من أن يلتقطها، ويبتعد بها عن المركز، ويعيد تنظيمها فى بنية ملتبسة متعالية.

الهوامش

(١) Toumi. 1977. p. 171.

(٢) Jolles. 1972. p. 35.

(٣) Meghrebi. 1985. p. 117.

(٤) معروف، ١٩٨٩، ص ٤٣.

(٥) Toumi. 1977. p. 157.

(٦) Toumi. 1977. p. 169. 6

(٧) Toumi. 1977. p. 158.

(٨) Semsek. 1987. p. 280.

(٩) Meghrebi. 1985. p. 161.

(١٠) نصرى. ١٩٨٨. ص ١٠.

(١١) Amr. 1987. p. 131.

(١٢) Jolles. 1972. p. 53.

(١٣) الكيلانى، ١٩٨٩، ص ١٤.

(١٤) نرجو عدم الخلط بينه وبين الفيلم المصرى الذى أخرجه أشرف فهمى سنة ١٩٨٣ ويحمل نفس العنوان.

(١٥) Frye. 1973. p. 208.

(١٦) Frey. 1973. p. 209.

(١٧) Deleuze. 1983. p. 202.

(١٨) Frye. 1973. 58.

(١٩) انظر: Sperl. 1977. pp. 20-35.

الفصل الرابع

الفيلم الكوميدى (الملهاة)

تُعامَل الكوميديا فى العالم العربى كما يعامل الخبز فى أوروبا. يستهلكه الناس بانتظام، لكن نادرا ما يناقشونه.

يصنف النقاد الأوروبيون معظم الكوميديات العربية تحت بند المساخر (الفارس) ، وينصرفون عنها إلى ماهو أهم [١]. أما العرب المشاركون فى صنعها. فيشكو من يعمل منهم بالإخراج السينمائى من الافتقار إلى كتاب سيناريو مجيدين، ويشكو الكتاب من غياب المخرجين الأكفاء [٢]. ورغم ذلك، لا يكف الناس عن مشاهدة الأفلام الكوميدية، ويرجح أنهم يعتقدون أن سبب جاذبيتها يكمن فى عنصر التمثيل. أليس "عادل إمام"، الرجل الضئيل الحجم المتسع الابتسامة هو أعلى نجوم العالم العربى أجرًا ؟ وعادل إمام ليس مجرد قمة كوميديانات مصر، بل إنه انتقل الآن براحة تامة إلى تمثيل بعض الأدوار الدرامية الجادة، فهل سيهجر الكوميديا لأنها لا تعتبر جادة ؟

الأفلام الفكاهية

بمقارنة ما تتضمنه قصص الأبطال – التى نوقشت فى الفصل الثالث – من إرادة وأهداف ببعض الكوميديات العربية ، لن تبدو الأخيرة أكثر من تخبط فى منعطفات لاهدف لها، أومسلسلات مكونة من أحداث تقع صدفة. من الأمثلة الجيدة

لذلك الفيلم التونسى **لصان مجنونان / فردة ولقيت أختها** [٣]، الذى أخرجه "على منصور" سنة ١٩٨٠، والذى يؤرخ لأبلهين ريفيين فى غدوهما ورواحهما، وزلاتهما، وانزلاقهما، وسقطاتهما. استخدم الفيلم هذين الأبلهين كشخصين بريئين، غريبين فى وطنهما الأم ليشير بهما إلى غربة السياح الذين يقابلانهم. وهذا الطِباق لا يصلح، فحتى حين ذهب البطلان إلى المزرعة فى بداية الفيلم لم يتمكنا من مواجهة الموقف. لكن حتى رغم قيام ممثلى المسرح اللذين قاما بدورى الأبلهين بسلسلة من الأفعال المثيرة للضحك باستخدام السلالم النقالى، والدِلاء، والبطاطين، لم يثر الفيلم الضحك كأفلام "لوريل وهاردى". إن ما ينقص ذلك الفيلم على ما يبدو هو الإحساس بالطبيعة العنيدة للأشياء مقارنة بإصرار البطلين الذى لا يلين – رغم خطأ توجهه – على مواجهتها على مستوى "المساومة الوجودية" الكوميدى الذى يسميه "ستانلى كافيل" "بطولة البقاء على قيد الحياة لوهلة خاطفة" [٤].

البقاء على قيد الحياة لوهلة خاطفة ، ولكن كمن ؟ هذا هو السؤال المطروح فى نسخة مختلفة من الكوميديا الرخيصة، فى فيلم **الحب فى بغداد** من إخراج "عبد الهادى الراوى" سنة ١٩٨٦. يقع البطل على رأسه ويفقد ذاكرته، فيطارده بعض من يدعون أنهم هم فقط الذين يعرفون بالضبط من هو، متعقبين إياه من القرية إلى المدينة. من المحتمل أن يكون الفيلم قد أعطى صورة شاملة جيدة للعراق المعاصر، وبعضا من ألذ نكاته الاجتماعية والسياسية [٥]، لكن المطاردات التى تجرى تحت العقود المقوسة المستديرة ينقصها التوتر. ربما ينتشر فصام البطل فى كل أنحاء الخط الروائى إلى حد بعيد، إلى درجة تؤدى إلى غياب أى اتجاه واضح يمسك بزمام الخط الروائى، بحيث يعجز أى تدخل عن الإمساك به. يحدث ذلك التخلخل الروائى بينما ينبغى لأى عمل كوميدى مبنى على أساس السرعة والتوقيت أن يكون ذا بنية محكمة، أكثر حتى من الأفلام الروائية الدرامية ، سواء كان ذلك العمل الكوميدى من النوع الفائق البطء مثل **فردة ولقيت أختها** أوالنوع فائق السرعة مثل **الحب فى بغداد**، فشد الأستك لا يؤدى إلى إثارة الضحك إلا لو عاد الأستك بحركة مفاجئة إلى مكانه الأول.

ربما يكون من الأمور المساعدة أن يتمتع وجه أبطن بشيء من مرونة الأستك. والممثل المصرى "إسماعيل يس" لم يتمتع فقط بوجه من هذا النوع، بل كان أيضا قصيرا، وبدينا، وداكن السمرة، وكان بمقدوره – كغيره من ممثلى الكوميديا المشهورين – أن يحول نفسه إلى ما يكاد أن يكون شبيها بالقرد! لكنه كان يبدو آدميا أيضا، وكان يبدو فى أفلامه طيبا، وقوى العزيمة، ويمكن الوثوق به ... إنسانيا إلى هذا الحد. لكن، هل يتوحد المرء معه وجدانيا أم لا وهو يتخبط ويبدو أنه يخطئ فى كل ما يفعله؟ هنا يكمن التشويق، لا فى المطاردة العَرَضية. وما أن تأتى لحظة المطاردة حتى يأخذ المشاهد جانب البطل دون لبس، فى اتجاهه لنيل رضا السيدة الجميلة المحبوبة وخداع الثرى الوغد. إنه "الرجل الصغير" النبيل. لكن هناك تنويعة أخرى على فكرة ذلك التوحد الوجدانى الملتبس، فكرة الطفل/الرجل. كان "إسماعيل ياسين" يظهر دائما فى أفلامه التى أخرجها "فطين عبد الوهاب" فى إطار مؤسسة ما : **إسماعيل يس فى الجيش** (١٩٥٥) ، **وإسماعيل يس فى البوليس** (١٩٥٥)، **وإسماعيل يس فى البحرية** (١٩٥٨)، **وإسماعيل يس بوليس حربى** (١٩٥٨). وفى كل هذه الأفلام يظهر "إسماعيل يس" دائما متمردًا على الأوامر والأحكام، ويبدو كنسخة مصرية من "جيرى لويس" فى عدم قدرته على فهم الأوامر على أصولها أبدا. ولا يبدو له الدوران إلى جهة اليسار بدلا من جهة اليمين أو العكس أثناء تدريبه للخدمة فى البحرية فى يوم هادئ من أيام الربيع أمرا ذا بال، فمعانى الأوامر الموجهة له تنزلق بهدوء من تحت الكلمات التى تقال بها، وينفصل الدال عن المدلول تمامًا.

إن ازدواجية التوحد الوجدانى والتباس الدلالة أساسان تقوم عليهما الكثير من أفضل الكوميديات العربية. غالبا ما يوجد رجل ضئيل يتوحد معه المشاهد وجدانيا، ولكن ليس إلى حد بعيد. ويمضى ذلك الرجل مستمرا فى فصل الكلمات عن معانيها، كما يفعل الطفل الذى تسره ألعاب النطق/السمع، أو ربما كرجل سليم الحس يرعبه ما يحيط به من نفاق. ربما تكون الكوميديات العربية من هذا النوع أقوى من الكوميديات المعتمدة على السرعة والتوقيت بسبب اعتمادها على التقاليد التليدة لنكات الظرفاء، وحتى على الكاريكاتير السياسى، ويمكن لهذا السبب أيضا أن تكون أخف ظلا، برغم أنها لاذعة.

فلنأخذ مثلا فيلما من سلسلة الأفلام الجزائرية عن المفتش طاهر، وليكن فيلم **عطلة المفتش طاهر** الذى أخرجه موسى حداد سنة ١٩٧٣، بعد ما لا يزيد عن عشر سنوات من استقلال الجزائر. الفيلم عبارة عن سلسلة من المشاهد الفكاهية المضحكة، بنيت حول مسألة الهوية ، وهى هنا ليست مجرد هوية المحتالين الذين ينبغى القبض عليهم ، ولا هوية المفتش وصديقه الحميم المتنكر، لكنها هوية الجزائر نفسها. فعندما يطلب من المفتش وصديقه أن يتحريا عن جريمة وقعت فى "أرض أجنبية"، وكما يحدث فى سلسلة أفلام **الطريق إلى** ... التى مثلها "بوب هوب" و"بنج كروسبى"، لابد أن يرتديا ملابس مضحكة، وأن يحاولا تعلم عادات ولغة السكان الأصليين لتلك الأرض الأجنبية. فى بداية هذا الفيلم فقط، تعنى "الأرض الأجنبية" فندقا للسياح فى داخل الجزائر نفسها، لكنها تعنى فى الجزء الثانى من الفيلم بلدا عربيا مجاورا. يتوه البطلان كلاهما فى الأرضين الأجنبيتين ، ويفقدان وعيهما بالاتجاه وقدرتهما على التحكم. إن هذا كثير على شعارات السيادة القومية، أو حتى على الهوية العربية الواحدة.

لا تتسم الشعارات التى يحاط بها البطل بالثبات، ويتم موازنة ذلك بتكرار ظهور البطل فى فيلم تلو الآخر كرجل ضئيل، وهذا موضع ثبات فى حد ذاته. إن المفتش طاهر – الذى يمثل شخصيته نفس الممثل فى كل الأفلام– ليس هو الوحيد الذى يظهر على شاشات التليفزيون والسينما فى الجزائر، فهناك أيضا العديد من أفلام **حسن** الذى يؤلفه ويمثل دوره الممثل الجزائرى "رويشد". فى أول فيلم من تلك الأفلام، وهو فيلم **حسن طيرو**، الذى أخرجه "محمد لأخضر حامينا" سنة ١٩٦٨ يلعب "رويشد" دور رجل ضئيل خنوع فى فترة الثورة الجزائرية، لا يرغب إلا فى الحفاظ على نظافة يديه، وعدم الانحياز إلى جانب، ناهيك عن ما يبدو الجانب الأخطر. لكن تيار الأحداث يجرفه رغما عن كراهيته له، ويضطلع أخيرا بدور الشخص الذى حسبوه هو على سبيل الخطأ، وهو جزائرى إرهابى/محارب فى سبيل الحرية.

تظل كراهية الانضمام إلى جانب ما أو الالتحاق به سمة مميزة لشخصية حسن، وفى المرة الأخيرة التى ظهر فيها حسن فى فيلم **حسن تاكسى** الذى أخرجه

"سليم رياض" سنة ١٩٨٧ (*) تضاف إلى الفيلم لذعة أخرى، إذ يلعب عن وعى على وتر أصله هو نفسه ويتساءل : "ما الذى حدث لـ ... (س ؟) ... (الجزائر؟) ...؟"

إن حسن، سائق التاكسى يساعد المسافرين معه على الخروج من المآزق التى يواجهونها عن غير طيب خاطر، ويتذمر أيضا. ويتضح من الحوار الذى يدور بينه وبين الركاب المسافرين معه أنه ظل مثلهم، رجلا ضئيلا، بعد ٢٥ عامًا من فيلمه الأول، فقد ذهبت ثمار الثورة إلى من لم يشاركوا فى النضال، أو حتى للأجانب. وبالرغم من أن سلسلة أفلام حسن عبارة عن حلقات فكاهية مضحكة أكثر منها قصة مطورة، إلا أن فيها موضوعا واضحا : أين ذهب كل شىء ؟ أوبالأحرى، لم كان كل هذا؟ فإذا كان البطل الكاره للنظام قد انضوى تحت لوائه أخيرا فى فيلم **حسن طيرو** سنة ١٩٦٨، فإنه يظل مصرا فى فيلم **حسن تاكسى**. سنة ١٩٨٧ على البقاء خارج إطار كل الأنظمة. وفى الحقيقة، فى كوميديات كتلك، تقارن بين النقى والفاسد، والرابحين والخاسرين، تزيد صيغة التعليق اللفظى من عزلة البطل، فعليه أن يقف بعيدا كى يتكلم.

فى حالة وضع التعليق بالوسائل البصرية فضلاً عن الوسائل اللفظية تختلف النتيجة قليلا، فنجد لدينا رجلا ضئيلا يتسكع وسط الكبار، وينتقل باستمرار إلى المسارات الهامشية، رجلا يكون جزءا من الضحك وليس خارجا عنه. إن الصور التى يستخدمها المخرج السورى "دريد لحام"، وكاتب السيناريو الذى يعمل معه دائما "محمد الماغوط" ليست فى الغالب مجرد فكاهات بصرية مضحكة، لكنها نوع من التشبيه المجازى الرمزى. فمثلا، ما الذى يمثل المشكلة الفلسطينية أوضح من مرأى "دريد لحام" وهو يمثل دور سائق يفقد جواز سفره بين الحدود، فيمزق أوصال سيارته عديمة الجدوى إربا ليبنى بها بيتا كبيت "روبنسون كروزو"؟ يعمل فيلم **الحدود**، الذى أنتج سنة ١٩٨٤ من خلال سلسلة من حركات التقدم والتراجع التى يأتيها بطل الفيلم وهو يحاول التغلب – ليس فقط – على عوائق الحياة وسط اللامكان، بل أيضًا على القوى العنيدة التى تدفعه خارج المجتمع، خارج الأوطان.

(*) ورد لدى بجاوى (ب ت) أن فيلم حسن تاكسى من إنتاج سنة ١٩٨٠ . (انظر ملاحق المترجمة)

قد يظن المرء أن بطل الفيلم التالى لـ "دريد لحام"، فيلم **التقرير** (١٩٨٦) ستكون لديه فرصة أفضل فى إمكانية التعامل مع القوى العمياء، فقد كان على أية حال جزءًا من الحكومة فى يوم من الأيام. المفارقة هى أنه بيروقراطى فصل من عمله لأنه قدم تقريرا لم ينل الرضا. لكنه لا يتمكن – بصفته بيروقراطيا – من الكف عن كتابة التقارير، التى تزداد لهجتها الناقدة الآن حدة، والتى تتناول سائق التاكسى الحاصل على درجة الدكتوراه، والمطعم الذى لا يخدم إلا السائحين، والشقق التى لا تبنى إلا لغرض المضاربة العقارية، وهلم جرا. الأمر هنا ليس مجرد أمر إيقاعات، فهذه الشخصية تدفع الموضوعات وتجذبها كما لو كانت أشياء، بنفس الصلابة العنيدة التى لا تلين التى يتميز بها "باستر كيتون".

أوقد يمكننا القول بأنه يدفع الموضوعات بنفس البساطة العنيدة التى تميز الإنسان الصريح، لأن فى هذين الفيلمين الكوميديين القائمين على أساس النقد الاجتماعى الصريح، وعلى تدخل الرجل الضئيل، لو لم ينسحب البطل عند نقطة معينة عائدا إلى حديقته، فسوف يحصده النظام. فى نهاية فيلم **الحدود** يحاول "دريد لحام" أن يجرى نحو هدفه رغم فوهات البنادق المسددة نحوه، وفى فيلم **التقرير** تسحقه أقدام لاعبى فريقى كرة قدم غافلين يتصارعان.

هذان بالقطع طريقان مسدودان. وبرغم ما فيهما من مشاهد مثيرة للضحك، قد لا يكونان من صنف ما يرد على ذهن الإنسان عندما يقول "كوميديات". لكن القالب قد صيغ فى هذين الفيلمين حول موازنة الطرق المسدودة بنوع من البعث السرمدى، عن طريق سلسلة من النهايات المفتوحة. لا يقتصر الأمر على ترتيب الأفلام الفكاهية على هيئة مسلسلات، تفسح فيها المواقف صدرها طوال الوقت وفى كل مكان لتلقى التعليقات، لكن فى الجزائر يظل "حسن" دائما هو الرجل الضئيل الذى يلعب دوره "رويشد"، وفى سوريا، وبالرغم من تغير اسم البطل الذى يلعب دوره "دريد لحام" فى أفلامه، إلا أن "دريد لحام" نفسه يلعب دور البطل دائما بنفس الأسلوب العبقرى.

يتنقل هذان الممثلان أيضا جيئة وذهابا بين المسرح والسينما، حيث يلعبان فيهما أدوارا متماثلة، فيبدو الأمر هكذا كما لو كان ذلك البعث المستمر للرجل الضئيل الصريح دليلا على أن تلك الكوميديا النقدية يمكنها الاستمرار، وستستمر[٦].

يمكننا النظر بطريقة أخرى لتلك السلسلة من الظهور والاختفاء على أنها ضرورية لتغطية فراغ يعاود الظهور فى نهاية كل فيلم فكاهى من تلك الأفلام. يبدو أن المغاربة يعون بالتأكيد وجود نقص لديهم فى هذا المجال الكوميدى، عدا النقد الاجتماعى الصريح. وبرغم أن المخرجَين المغربيين الطيب صديقى ونبيل لحلو لهما خلفية مسرحية، إلا أنهما تجاوزا الفكاهات اللفظية لـ "حسن" أوالتجسيدات المجازية لـ "دريد لحام" فى فيلميهما الذين أخرجاهما فى السنة نفسها، ١٩٨٤، وهما فيلم **الزفت** لـ "الطيب صديقى"، **وبراهيم ياش** لـ "نبيل لحلو". خلق المخرجان فى فيلميهما رؤى سينمائية كابوسية مكتملة. فى هذين الفيلمين يهيم الرجل الضئيل على وجهه خارج المكان؛ لأن العالم المحيط به نفسه ممزق الأوصال، ويشبه إلى حد بعيد عالم الفيلم البريطانى الكوميدى **برازيليا**. وبرغم أن الفيلمين ينقدان المجتمع والسياسات، إلا أن أحدهما يعود إلى مملكة من المبارازات شبه الوجودية، حيث تأخذ الأشياء نفسها أهمية مبالغ فيها. يظهر فى فيلم **الزفت** فلاح فقير مجتث من جذوره، يصدمه التصادم بين مجددى البنية الأساسية للدولة وبين رجال الدين المشعوذين. ويبهر الطريق الجديد المتألق أنظار الفلاح أيضا، ذلك الطريق الذى يمر بالتحديد خلال أراضى أسلافه دون غيرها، ثم ينعطف بحرص متفاديا الضريح المصقول للولى الجديد. أما عن "**براهيم ياش**" الذى يحمل عنوان ذلك الفيلم اسمه، فيجرى فى أنحاء المكان كأرنب مذعور، باحثا عن الأوراق التى تثبت هويته، ليس فقط فى أحشاء الشركة متعددة القوميات، بل أيضا فى رحم الخيال المثير لمخرج مسرحى. وتلك المبالغة توجد فى رؤية الفيلم وليس فى كلماتى.

وبالرغم من استخدام فيلم الزفت لكل تقنيات السينما – خاصة اللقطات القريبة – لتضليل المشاهد وإرباكه بخصوص ما ينظر إليه فعلا، إلا أنه ليس على القدر نفسه من التغريب الذى نجده فى فيلم **براهيم ياش** الذى يمزج الخيال

بالواقع، ثم يحيك خيوطهما معا. لكن المشاهد لا يشعر إلا بالخواء، وبشيء من انعدام معايير الحياة اليومية للعالم. وبرغم أن هذين الفيلمين فيهما نقد سياسى واجتماعى لاذع، إلا أن المرء لا يملك مغالبة شعوره بأن الرجل الضئيل قد تجول هذه المرة متخللا الوجود مباشرة؛ فالصراعات هنا لا تجرى مع أسلحة مصمتة، بل مع أنظمة قاسية؛ لقد ارتفع الرجل الضئيل هنا فوق مملكة الطبيعة المادية، ودخل إلى مملكة ما وراء الطبيعة.

أفلام كوميديا الموقف

معظم الكوميديات لا تنتمى إلى عالم ما وراء الطبيعة، حيث إن جل اهتمامها ينصب على المكان والزمان الحاليين، وموقع الإنسان فيهما. فإذا كان الفيلمان المغربيان قد سدا كل مخارجهما بصور بشعة للعالم، لا مكان فيها للحلول الوسط، ولا ينبغى لها أن تكون فيه، فإن معظم الكوميديات – على عكسهما – تدور حول البحث عن مكان الإنسان تحت الشمس، والذى فقده لحظيا. وفقًا لقول الناقد الأدبى "نورثروب فراى" : "إن موضوع الكوميديا هو دمج المجتمع، الذى يأخذ عادة شكل دمج شخصية مركزية فيه" [٧]. إن ذلك التناقض بين الكوميديات المغربية العاصفة والأخرى الأكثر هدوءا ودفئا، التى يشير إليها "نورثروب فراى" ليس فى الحقيقة إلا مجرد اختلاف فى بؤرة التركيز. تروى الكوميديا فى السينما العربية بطريقتين مختلفتين على الأقل. ويعتمد ذلك على ما إذا كان موضوعها هو المجتمع، أم الشخصية التى ترغب فى الاندماج فى ذلك المجتمع. والنوعان يحرضان الصراع بين الهوية والخطأ . فى الأفلام التى تهتم بالمجتمع تتصادم الكلمات مع الإصرار على إساءة تفسيرها. ولأن المجتمع فى تلك الأفلام عبارة عن تكتلات إشكالية للمعتقدات البدهية والشعارات المتسرعة، فإن ذلك لا ينتهى إلا من خلال اللغة والصور التى توحى بها. يهيم الرجل الضئيل على وجهه، متعجبا مما قد يعنيه هذا الحشو اللفظى حقا، بدءا من "شمال" و"يمين" بالنسبة لـ "إسماعيل يس"، ومرورا بالـ "أرض الأجنبية" بالنسبة لـ "المفتش طاهر"، إلى "المصالح القومية" فى فيلم **الزفت**.

فـى الـنـوع الآخـر لـروايـة الـكـومـيـديـا، كـومـيـديـا المواقف، تقـتـحـم الأخـطـاء حـيـاة الشخصية المركزية عنوة. فالشخصية المركزية نفسها تقع خارج المكان، ولكى تعود إليه مرة أخرى يتحتم عليها الارتحال من موقع متطرف خارج المجتمع إلى موقع دافئ آمن عند الطرف الآخر، داخل المجتمع. ولكن حيث إن تلك الشخصية المركزية تسعى إلى موقع دافئ فى المجتمع، ولا تملك مدخلا ذا أهمية يقودها إلى ذلك الموقع، فليس بإمكانها أن تتحرك حركة جيدة معتمدة على نفسها، ولا بد إذن من أن تنجز رحلة تلك الشخصية عن طريق الأخطاء التى تخلقها ظروفها، وذلك بأن يتواجد البطل فى المكان الخطأ، أو يصل فى الميعاد الخطأ، أو أن تختلط هويته بهوية غيره.

عادة ما تكون هوية البطل الكوميدى هوية نمطية، فلا نندهش حين يفترض أن للمجتمع بنية مستقرة، مع تزحزح شخص أوشخصين قليلا عن المسار الصحيح. تجرى إحدى طرق رواية الكوميديا فى إطار اختلاف القوميات، أو فى إطار الانقسام بين ابن العم الحضرى وابن العم الريفى. فمثلا، يطرح فيلم **بنت البلد** الذى أخرجه "حسن الصيفى" سنة ١٩٤٥ تساؤلا عما إذا كان المصريون الأثرياء البسطاء الذين يهيمون فى باريس وسط الفرنسيين المخادعين الجشعين قادرين على الحفاظ على أموالهم . وبالرغم من أن ملامح الفيلم تبدو تقريبًا كتراكم لا نهائى مما قد نعتبره الآن كاريكاتيرا عنصريًا، إلا أن الحل الكوميدى الضرورى يتم عن طريق انقلاب الأوضاع : فيتغلب دهاء المصريين (الذين يفترض أنهم سذج) على حيلة الفرنسيين (الذين يفترض فيهم المكر)، وتحل المشكلة الحقيقية بتلك العملية. والآن، يقفز الفتى المصرى الخبير بالناس والحياة عائدا إلى مكانه الملائم (مصر) ليستقر فى أحضان حبيبته المصرية.

لكن لا يلزم أن يقتصر توظيف الأنماط والسلوكيات المبالغ فيها على الحدود القومية فقط، فكما تمت مضاهاة "شيرلى تمبل" بعالم الكبار فى الأفلام الأمريكية التى مثلتها، جعل "نيازى مصطفى" بطلته الطفلة تعلم الراشدين فى فيلمه **صغيرة على الحب** الذى أخرجه سنة ١٩٦٦. لكن البطلة هنا شابة فعلا، تنكرت فى زى طفلة

صغيرة لتحصل على وظيفة مغنية. وكما هو متوقع، تقع تلك البطلة فى حب مخرج الاستعراض، الذى يهمل خطيبته لوقوعه فى شراك سحر "البنت الصغيرة"، وهلم جرا. يقرر السن المفترض كل السلوكيات، ويتحول ما كان من الممكن أن يكون اختبارا للتمثيل إلى سلسلة لا تنتهى من تغيير الأزياء على عجل، والدخول والخروج، مع خداع المزيد والمزيد من الناس، إلى أن تأتى النهاية السعيدة حيث يتم إعادة تفنيط المخطوبات وتوزيعهن على أماكنهن الصحيحة.

من الواضح أن هذه الأفلام مفرطة فى زلاقة اللسان، لكن أكثر مايضايق نقاد السينما العرب ما يلاحظونه من انتساب تلك الأفلام لسلالة أفلام هوليوود، كالسمات المشتقة من هوليوود من حيث الديكور مثلا. نعنى بذلك الفنادق والملاهى الليلية الفخمة فى فيلم **بنت البلد**، والتى تتحول إلى موقع غريب، كإستوديو الإذاعة فى **صغيرة على الحب**. ورغم إصرار "هنرى بركات" على إقامة ديكور فيلمه **أفواه وأرانب** (١٩٧٧) فى الريف المصرى، إلا أن الفيلم لا يقل عن سابقيه زلاقة لسان واعتمادا على الأنماط، وهى فى هذه الحالة أنماط طبقية. ما زالت مواضيع الأطراف فى هذا الفيلم تحدد طبقا لموقعها المكانى ؛ إذ يتحتم على البطلة أن ترحل من منزلها الفقير المكتظ بالأطفال (" الأرانب ") فى القرية إلى البيت الموحش الذى يمتلكه فى البلدة شاب أعزب. وهناك تستخدم مكرها الفطرى لترفع نفسها صعودا فى السلم الطبقى، فلا ينتهى بها الأمر فقط إلى أن تصير مدبرة منزل وسكرتيرة فى الآن نفسه لا غنى عنها، لكنه تصير أيضا سيدة برجوازية من طراز السيدات اللاتى يمكن أن يقترن السيد المهذب بإحداهن، (والتى سيتزوجها بالفعل) : لأن الزواج عادة هو موضوع تلك الكوميديات. مشكلة البطلة فى هذا الفيلم هى أن تجد الشخص "المناسب"، كبطلة الفيلم الأمريكى **حنا وأخوتها** لـ "وودى آلن"، وعندئذ، يضمن لها هذا الشخص مكانها "المناسب" فى المجتمع، ويحقق لها الاستقرار بعد الشتات، وينهى الفيلم بالمرة بطريقة عرضية.

المثير فى تلك الأفلام والذى يشكل اللعبة هو كيفية توفير الحركة بين الأنماط أصلا؛ لأن النمط بحكم تعريفه نادرا ما يتحرك، إذ يقبل مكانه فى المجتمع، ولا يبادر بمحاولة تغييره أبدا. لذا ، فلننس توجيه الأحداث بالقصد، وخلط الأزمنة

والأماكن؛ وإذا لم تتوفر للنمط إرادة التغير، فلا بد أن يحدث خطأ فى هوية شخص آخر، فيرغم النمط على التغير بحكم ضرورة التكيف. فاللعبة هنا تتم كما يلى : الصُدف والأخطاء تهدم بنية المجتمع، بالضبط كما تبنيها الشخصيات النمطية. فمثلا، لا تتمكن بطلة فيلم **أفواه وأرانب** من الانتقال إلى مسار آخر والفوز بالسيد المهذب إلا بعد أن يحاط شرفها بالشكوك عقب تزويجها زواجا صوريا من أحد القرويين.

لكن البطل والبطلة ليسا هما الشخصين المهمين الوحيدين فى مثل هذه الأفلام الكوميدية، فالذى يدفعهما نحو بعضهما عادة هو حركة الناس المحيطين بهما جيئة وذهابا. وإذا كان هذا المجتمع ساكنا، فإنه خاضع أيضا لتراتب هرمى. لكن ظلال الفروق تظهر بدقة من خلال ذلك التراتب الهرمى، ولا بد أن يكون للبطل صديق حميم (السنيد) يمكنه الانتقال إلى مناطق محرمة على البطل بسبب مكانته وهذا السنيد "مساعد"، كالمساعدين الذين وصفهم "بروب"[٨] فى القصص الخرافية، فتعليقاته السخيفة/الحكيمة تساعد البطل على التفكير فيما يستحيل أن يرد على فكره، وعلى أن يفعل ما لا يمكنه عمله. يكون هذا المساعد أحيانا محايدا نوعا ما، غير مرتبط، وغير قابل للارتباط، يمكن أن يكون شبيها بـ "إدوارد إفرت هورتون" فى عديد من الكوميديات الأمريكية، لكن السنيد فى الأفلام العربية غالبا ما يختلس النظر بعينين جاحظتين إلى صديقة البطل (السنيدة) وذلك من وراء ظهر البطل الذى يفوقه وسامة، كما فعل "عبد المنعم إبراهيم" فى العديد من كوميديات الموقف المصرية، وفى هذه الحال، وفى الكثير من مثل هذه الكوميديات، ينتهى الفيلم بزفاف مزدوج.

تناولنا حتى الآن بإيجاز طريقتين مختلفتين لتنظيم بنية الكوميديا باستخدام الخطأ فى الهوية؛ (أو الخطأ/الهوية) كإشكالية أساسية. إن الأفلام القائمة على أساس سلسلة من المشاهد المثيرة للضحك تشكك فى كل شىء ، إذ تستخدم كلمات معينة لتهدم بها كلمات أخرى، وبذا، تحط من قدر شعارات المجتمع. أما فى كوميديا الموقف فيحدث العكس، إذ يتدافع الناس فيها للوصول إلى أكثر المواقع الاجتماعية جاذبية، فيؤكد ذلك التدافع شعارات المجتمع، برغم أن

التدافع يتم دون التشكيك فى تلك الأنماط أوالشخصيات نفسها. لكن الجانب الذى لا يتعرض للتشكيك فى هذا القالب هو اعتماد الشخصية على المجتمع، أو حالة العزلة التى تفرض على الجزء ما لم يندمج فى الكل.

أفلام المعادل الموضوعى

تستخدم بعض الكوميديات العربية أدوات متنوعة لإسقاط الفروق بين الجزء والكل، منها، استخدام المعادل الكوميدى، "الخطأ"، كأن يرمز مثلا شىء عيانى مشخص لشىء مجرد. يستخدم المخرج المصرى "صلاح أبو سيف" تلك الأداة لإحداث أثر فكاهى لاذع فى فيلم **القضية ٦٨،** الذى أخرجه سنة ١٩٦٨، والذى تغطيه غلالة من الشعور بالقلق الذى ساد العالم فى ذلك الحين. لكل شخصية من شخصيات هذا الفيلم قصة صغيرة، أومشكلة صغيرة، وفى النهاية يتصادم الجميع فى قاعة المحكمة، بينما تنهار العمارة التى تضم بيوتهم التى يعيشون فيها. وعلى أية حال، فقد كانت العمارة آيلة للسقوط، مثلها مثل اللوحة المكتوب عليها الشعار، والمعلقة فوق رأس القاضى. شغل معظم الفيلم بالجدل الدائر بين سكان العمارة: نصلحها أم لا نصلحها ؟ وكيف نصلحها ؟ وهل حتى يسمح القانون بإصلاحها؟ وهل يمكن أن يخالف الإنسان القانون؟ ولكن بينما يستمر الجدل تمضى الحياة أيضا، وكل العيون معلقة بالفتاة التى تفقد حذاءها باستمرار تحت المنضدة التى يتحلقون حولها ليتجادلوا. والمبانى كلها، - والمؤسسات أيضا على سبيل المعادل الموضوعى - متداعية، وغير راسخة، ومفتتة.

غالبا ما يسمى هذا النوع من الإبدال - عمارة ترمز لمؤسسة - "استعارة" (٩)، وهى تسمية غير دقيقة، ويقال إنه كثيرا ما يستخدم فى السينما العربية لتفادى مقص الرقيب. لكن الأفلام العربية الكوميدية تستخدم أداة أخرى، أقرب إلى الاستعارة الحقيقية، وإلى النكتة، وهى دمج شيئين غير متشابهين معا بقصد خلق فهم جديد لشىء قديم، أو على الأقل رؤية جديدة له. تظهر تلك الأداة حتى فى فيلم كوميدى قديم مثل **سلامة فى خير** الذى أخرجه نيازى مصطفى سنة ١٩٣٧، الذى

تبدو فى واجهته كوميديا زلقة اللسان إلى حد بعيد، وبها قدر معقول من الأنماط. وفى الحقيقة، قد يبدو ذلك الفيلم فيلما مصريا محاكيا لأفلام هوليوود بسبب ديكورات الفندق الفخم، والأجانب الذين ينتمون لصفوة المجتمع الذين يتجولون خارجين داخلين إليه. لكن الفندق يمكن أن يُرى أيضا بشكل عكسى، أرضا محايدة، ليست بيتًا لأىٍّ من الشخصيات الرئيسية، سطحا ناعما تنزلق عليه الهويات ويجرى تبادلها. الشخصية الرئيسية هو "سلامة"، الساعى الفقير الذى يعمل فى محل تجارى، والذى تتقطع به السبل بسبب الظروف. ثم نجد الأمير الأجنبى الزائر، الذى يتبادل هويته مع "سلامة" كى يطارد الفتاة الجميلة بحريته. ويذهب "سلامة" للقيام بالزيارات الرسمية للأمير، ويستمع لشكاوى الجميع وأقوالهم المتناثرة. إن نقل الهوية فيه تلاعب بالفكرة العربية التى تحكى عن خروج الأمير متنكرا ليتصنت على شكاوى الرعية، لكنه أيضا آلية تربط بين "سلامة" وبين وجود خفى آخر بالفيلم، ألا وهو مصر. مصر هنا لا تظهر كمجرد مكان ثقافى، أتى إليه الأمير (الأجنبى) فيما مضى ليتلقى تعليمه ، بل كمكان يمكن أن تحل فيه البديهة السليمة التى يمتلكها الفقير (المصرى) "سلامة" بعض مشكلات الأمير.

يطرح "سلامة" تلك المبادرة خلف ظهره عائدا إلى حيث بدأ الفيلم، إلى المحل التجارى. وبالرغم من أن "سلامة" كان اليد اليمنى لرئيسه فى المحل، إلا أنه لم يتسلم أبدا المكانة اللائقة بوظيفته، وظل تحت حكم الأجنبى فى محل "هنداوى" (وتعنى الهندى) كما كانت مصر فى وقت صنع ذلك الفيلم تحت سيطرة البريطانيين. وحيث إن "سلامة" يطالب بالعدالة ويشغل المنزلة المناسبة لما يضطلع به مسئوليات، فينبغى أن يفهم المشاهدون أيضا أن مصر يجب أن تطالب بنفس الشىء (وأنها ستطالب به).

أفلام السخرية

فى فيلم سطحى، أوعلى الأقل بسيط، يتمتع هذا الخلط بين الهويات بالطابع المركب للاستعارة، حيث يضاف معادل، سلامة/مصر إلى نكتة الأمير/الفقير،

ويتقاطع التشابه مع عدم التشابه. ومع ذلك، تتضح تلك المسائل وخلاصاتها المنطقية بجلاء منذ بداية الفيلم. وينشأ المزيد من التشويق باستخدام تقليد آخر من تقاليد الدعابة العربية، وهو ذلك القالب الساخر المسمى بالهجاء، وهو نوع من الهزل، ويرجح أن أشهر أعمال الهجاء قد وردت فى الأساليب الشعرية المبكرة لفترة ما قبل الإسلام. فى الهجاء، يشبه الشاعر عدوه بشىء مثير للضحك على الأقل، ما لم يكن ماسا بالكرامة فعلا، كقرد مثلا (١٠). ويعتمد تقدم القصيدة على مختلف الأشياء التى تقال عن هذا القرد، وعلى مدى النجاح فى إلصاق تلك النعوت بالعدو. والهجاء مختلف عن النكتة أو حتى الاستعارة التى تربط ربطا فوريًا بين الأشياء وبعضها البعض، فهو يطيل فى تناوله للموضوع.

عبرت بعض الأفلام المصرية الجديدة عن تلك العملية كأوضح ما يكون، فبالرغم من وجود النكات طوال الفيلم، إلا أن الخط الروائى نفسه يبدو متبعا لنهج الهجاء، وبمعنى آخر، يقودنا الفيلم فى رحلة طويلة من الجحود المتبادل بين نقيضين، بين رجل وقرد مثلا. من الأمثلة الجيدة بنوع خاص الفيلم الكوميدى **أربعة فى مهمة رسمية** الذى أخرجه على عبد الخالق سنة ١٩٨٧. أحد الأربعة رجل صعيدى، يعنى أنه من جنوب مصر، والصعايدة هم الأضحوكة الشائعة فى نكات أبناء الوجه البحرى أو القاهريين، بالضبط كالأيرلنديين فى نكات أبناء المملكة المتحدة والبولنديين فى نكات الولايات المتحدة الأمريكية. أما الثلاثة الآخرون فهم عنزة، وحمار، وقرد. أما كيف يتقدم الصعيدى من ذلك الوضع المخزى ليصير المتحدث الرسمى باسم رجل الشارع فى مصر بتقدم رحلة الفيلم، فذلك ما سنناقشه فيما بعد كمثال للفيلم الكوميدى.

من الواضح فعلا أن أفضل الكوميديات الجديدة تستخدم خط سير من نوع مختلف، فالنكات والتوريات فيها ليست مجرد أحداث مسلسلة، لكنها مدمجة فى إشكالية الفيلم. والمعادل الموضوعى لا يستخدم أيضا بطريقة ساكنة كما سلف: سلامة يرمز لمصر، والعمارة ترمز للمؤسسات. فى بعض الأفلام الجديدة تتحرك الأشياء، أوحتى تنتقل خلسة من شرط إلى آخر جيئة وذهابًا، من الخطأ إلى الهوية إلى الخطأ مرة أخرى، فى فئة جديدة تمامًا من الأفلام.

الحركة فى فيلم **السادة الرجال** تتم فعلا بالانتقال من أحد الجنسين إلى الآخر. أخرج "رأفت الميهى" هذا الفيلم سنة ١٩٨٧، وهو الذى أخرج قبل ذلك فيلم الأفوكاتو، الذى كان عبارة عن سلسلة من نكات التشهير عن القانون والمساواة، وقد جر عليه وعلى نجمه "عادل إمام" الكثير من المشكلات القضائية. لاعجب إذن أن يضرب فيلم **السادة الرجال** بشدة على أيدى مجتمع الذكور، بمحاميه العاملين على الوصول إلى حلول وسط، وأطبائه الساعين إلى إنتاج سلالة جديدة، وسياسييه المتحدثين بحديث ذى وجهين، فهو يدور عن أم عاملة منهكة القوى، تغير جنسها لتستمتع بمزايا مجتمع الرجال. وإذا كان الموظف الرسمى يصرح قائلا فى كل مكان يزوره : "نحن ننقد، ونشجب، ونؤيد"، فلماذا لا تقلب الموائد حقا فى مثل هذا العالم المقلوب رأسا على عقب، فتنقلب الأم إلى أب، وفى نهاية الفيلم ينقلب الأب إلى أم "من أجل خاطر الطفل"؟ الانقلابات هنا بدنية، ولا يوجد معادل موضوعى فيها، وهى تشبه إلى حد بعيد تحول الرجل الأبيض إلى رجل أسود فى **فيلم الرجل البطيخة** وهذا التبديل البدنى هو ما يعطى الفيلم مذاقه اللاذع؛ ذلك أن **فيلم السادة الرجال** يستخدم رموزا سينمائية مصرية تقليدية جدا ليقلبها على أفضل نحو ممكن. إن نكتة تغيير الجنس قادرة بالضبط على إحداث الصدمة، لأن مشاهد الغزل التقليدية التى يسودها الحياء، والدموع، والقبلات المختلسة تدور بين امرأتين (واحدة "تبدلت" والأخرى لم تتبدل). كيف تلصق إذن لافتات "رجل" و"امرأة"، أو الأهم من وجهة نظر السينما، من هو البطل ؟ ومن هى البطلة ؟"

فى بعض تلك الكوميديات الجديدة توحى الرواية الساخرة فى النهاية برؤية جديدة، بشكل ثالث، وذلك من خلال هوية أولى وأخرى مزعومة مغلوطة، مثل رجل/قرد، أو رجل/امرأة، مثلها فى ذلك مثل أية استعارة جيدة الصياغة. وفى نهاية فيلم السادة الرجال يشير تغير الجنس إلى تغير السينما، وتغير الهوية إلى تغير القوانين.

عينة كوميدية : ٤ فى مهمة رسمية

من الأخطاء الكبرى التى تقوم عليها بنية هذا الفيلم منذ بدايته أن البطل لا يبدو أنه يعرف من هو، فهو يغرق نفسه بالعطور النفاذة كما لو كان وحشا كريها يحتاج للاستخفاء والتمويه، مما يجعل الجميع يفرون هربا منه، كما يسمح لنفسه بخداع الناس بأن يقدم لهم نفسه على أنه موظف كبير، على الرغم من أنه فى الواقع ليس إلا مجرد بيروقراطى صغير.

الخطأ التالى هو أننا نراه منذ بداية الفيلم يطارد امرأة من النوع الذى لا يليق به، فهى سائحة أجنبية، ويهمهم هامسا لها بالإنجليزية **I love you** عدة مرات وهى الغريبة عنه تماما، ويعطيها ميعادا ليلقاها فى حوض السباحة بفندق يتلألأ بالأضواء، من المؤكد قطعا أنه لا يقيم فيه.

الخطأ الثالث هو أن "مهمته الرسمية" ليست إلا مجرد تسليم بعض الحيوانات بوصفها عهدة حكومية. إن آخر ما يرغب هذا الرجل فى عمله فى هذه الدنيا هو أن يصحب ثلاثة حيوانات للقاهرة، لكنه سيترك العمل بعد ذلك ليذهب لقضاء إجازة بالخارج (*) وسينجز تلك المهمة خدمة للدولة كما يليق بموظف صالح.

إذن، لدينا رجل خطأ، وامرأة خطأ، ومهمة خطأ، ورغم كل هذه الاتجاهات المشوشة، يتضح وجود خط روائى ما، يجعل البطل يجد فتاة لائقة به فى النهاية، ويزيل عن كاهله عبء الحيوانات، كما يحدث فى أى عمل من نوع كوميديا الموقف.

تنزل الحيوانات عن كاهله حرفيا، حيث تحب إحدى هذه الحيوانات - وهى شمبانزى - التعلق بظهر البطل ، وحيث إن البطل نفسه تصرف مع السائحة كما لو كان قردا، فقد لا يدهشنا هذا الارتباط الوثيق بينه وبين القردة. لكن حقيقة الأشياء غير ظاهرها، فهو لا يكتفى بإطلاق اسم "دلال" على القردة بسبب مبادرتها بالتدلل عليه، لكنه يتلو أيضا الشعر العربى الفصيح الذى يذكر الدلال، بحساسية تنم عن اتساع المعرفة، مما يثير دهشة زملائه.

(*) البطل فى الفيلم سيذهب للعمل بالخارج وليس لقضاء إجازة . (المترجمة)

لا يقف الأمر عند ذلك، فالشمبانزى ستقوده أيضا للفتاة الملائمة له، مبينة مرة أخرى أفضل ما فيه. وحين يتأخر فى الوصول إلى المكتب الحكومى بسبب اهتمامه الإنسانى بالحرق الذى أصاب يد القردة، يرغم على النزول مع الحيوانات فيما يشبه فندقا لمبيت الحيوانات وإطعامها، وهو المكان الذى توجد به الفتاه، وهى ذات دلال، ومصرية، ويتيمة مثله، ولا يوجد سبب يمنعها من الانجذاب إليه. البطل الآن غير معطر؛ لأنه بعيد عن السائحة، ووجهه ليس وجها مطاطا كإسماعيل يس، لكنه أحمد زكى الوسيم، فالكوميديا هنا تأتى عن طريق التمثيل، وليس عن طريق التلاعب بملامح الوجه.

والارتباط بالشمبانزى، أوبالأحرى محاولة التخلص منها هو ما يوضح الخطأ الثالث، المهمة، فعلى البطل أن يجرى فى الممرات الخاوية، وأن يبحث عن شهادات منسية، ويختمها من موظفين متغيبين عن العمل. الزمان والمكان لا يتطابقان أبدا، وحتى أعداد الحيوانات تتغير أثناء فترة انتظارها، إما باختفاء بعضها، أوبتضاعف عدد بعضها الآخر لإنجابها ذرية. كل هذا يجعله يتحول من موظف صغير مضحك بعض الشىء إلى متحدث رسمى ذرب اللسان باسم رجل الشارع المصرى، مدافعا عن حقوقه.

يثور البطل ضد الحكومة كعامود صخرى أصم، وهى فكرة شاعت فى الأفلام المصرية فى تلك الأيام من أجل تجنب التشابه بين المشاهد التى تصور فى مكاتب البيروقراطيين فى الأفلام المختلفة. وللتمييز بين تلك المشاهد من فيلم لآخر غالبا ما تعطى لمعة سينمائية وتفردا لا يوجدان فى بقية القصة المبتذلة التى تكون تلك المشاهد جزءا منها. لكن فى فيلم **٤ فى مهمة رسمية** يصور "سعيد شيمى"، مدير التصوير الفيلم بوصفه رحلة من موقف عابث إلى آخر. نرى البطل فى البداية وهو يتمتم بتفاهاته وسط التماثيل المصرية القديمة الضخمة، مصورة من زاوية عميقة كأطلال صرحية، ثم يصور بعد ذلك صاحبَ قوة واضحة صاخبة، يشق طريقه بصعوبة خلال الأطلال والنفايات فى مكاتب االحكومة.

الفكرة أنه فى هذا النوع من الكوميديا، كوميديا السخرية، لا يصل تكافؤ الضدين إلى حل بمجرد تحول الكلمات أو الأدوار أو المواقع فى نهاية الفيلم. وأيضًا

على الرغم من التشوشات، والمصادفات، وحتى السنيد المساعد (سائق الشاحنة الذى يساعد البطل ـ ضمن عوامل أخرى ـ على الدخول إلى العريخانة)، بدلا من ذلك، يتجسد شرط ثالث بينما تبرز أوجه التعارض والتشابه نفسسها الرجل والقرد، ويتدخل ذلك الشرط الثالث دافعا بنفسه بين الرجل والقرد، وينتهى الفيلم بتبدل، الرجل/القرد إلى الحكومة/القرد.

الخلاصة :

بنهاية فيلم **٤ فى مهمة رسمية** تكون الكوميديا قد أنجزت مهمتها. فمن خلال الخطأ الملح فى الفيلم لم يعد السؤال المطروح هو: "من هو القرد؟"، بل صار بدلا من ذلك. "ما الذى يتسم أكثر من الآخر بصفات القرود، القرد أم القفص؟". وكما هو الحال فى فيلم "**السادة الرجال**، يعمل فيلم **٤ فى مهمة رسمية** فى إطار مجموعتين من القوانين : قوانين الكوميديا وقوانين المجتمع. قوانين المجتمع الساكن ذى التراتب الهرمى هى الأساس، وقوانين الكوميديا النشطة الفوضوية هى القوانين المتطفلة. أويمعنى آخر، يسمح البناء الروائى الكوميدى لعنصر أو عنصرين من عناصر الصورة الاجتماعية بالانفصال عنها، والتجوال، والتنكر، والوقوع فى التشويش، وبأن يهيما على وجهيهما ضاربين بعيدا فى اتجاه أو آخر، وإما أن يعودا بعد ذلك إلى موقعهما إلى الأبد، أويستقرا فى مكان أكثر راحة لهما، أوحتى يتخذا شكلا جديدا. الأكثر من ذلك أن ما أسميته دون تدقيق "عناصر" قد يتراوح بين كلمات مجردة من معانيها، إلى أنماط منتزعة من مواقعها الاجتماعية، أوموضوع حر الحركة من تجريد إلى تجريد، كلها أشكال من "الأخطاء" الكوميدية المتهورة.

ليست هذه كل الطرق التى يمكن أن ترى بها الكوميديا العربية، حيث إن ما يبقى منها فى الذهن أنها مسألة ديناميكيات نشطة، شىء يوضع مقابل شىء آخر. ففى حالة الرجل الضئيل مثلا، كلما خلقت فجوة تقال فكاهة، والجحيم الذى ينفتح عندما يبدو الموضوع منتهيا مرة واحدة وإلى الأبد يقابله تنفس الصعداء بسهولة.

هروب وانقاذ مستمرين لكل من الرجل والفكاهة، يذكرنا بالصراع بين شخصيتى الرسوم المتحركة الأمريكيتين توم وجيرى [١١]. أما عن كوميديات الموقف فهى تعرض فى ذلك المجتمع بشكل يظهرها عديمة المرونة ونمطية وجامدة إلى حد لا ينفع معها فيه إلا السحر، فلا تتحول البطيطة البرية الدميمة إلى طائر التِمٍّ حقا إلا من خلال كياسة المصادفة وصولجان الأب الروحى. وأخيرا، وفى أفلام تبدو شديدة الواقعية، أوعلى الأقل معاصرة، يختلط ما يستحيل اختلاطه، ويهدد المهجن بالإطلال من المرآه [١٢]. وما يمكن أن يبزغ فى النهاية هو رجل جديد، أوقالب جديد.

ثم قد تعاود المرآة عكس أشياء قد لا يراها الناس لولاها . والكوميديا إحدى جنسين فيلميين عربيين لا ثالث لهما يظهران الوحش فى الإنسان، وهو ليس بوحش رهيب، لكنه مخلوق يناقش المعادلات الأوتوماتيكية للغة، والعادات المقرة اجتماعيا. أما الجنس الفيلمى الثانى الذى يجرؤ فعلا على التفكير فى الوحش الكامن فى الإنسان فهو الميلودراما طبعا، بسبب اتخاذها مسارا ملتويا يلتف حول الطريق الجاف المطروق المقبول اجتماعيا، وهذا الالتفاف أمر مريك. وأخيرا، ما زالت هناك طريقة أخرى للنظر إلى الكوميديا، وهى أنها تقدم رؤية أخرى للمجتمع نفسه؛ لأنها قالب ينفصل فيه الدال عمًّا يفترض أن يدل عليه، وينتج عن ذلك مزيد من حرية الحركة بين الأشياء وبعضها البعض، وحرية تبادل المعانى. هذه ليست مجرد فوضى ، بل هى بالنسبة للسينما العربية طريقة مدهشة لوضع مجتمع أكثر تعددية فى موضعه الذى يستحقه.

الهوامش

(١) انظر/ انظرى Thoraval. 1975. pp: 27-28; 45; 52-53 و.Cluny. 1978. pp. 87-88

(٢) انظر/انظرى Anon 1988a. pp. 39-42. Kilito, 1985. p. 19.

(٣) هذا عنوان غير موفق، لكنه العنوان الرسمى للفيلم، وهناك ترجمة أفضل له هى: Thick as the Thieves

(٤) Cavell. 1985. p. 281.

(٥) حمودة . ١٩٨٨ . ص ٣٩ .

(٦) حمودة . ١٩٨٨ . ص ٣٩

(٧) Frye. 1973. p. 43.

(٨) Propp. 1968. pp. 82-83.

(٩) يفرق Deeb. 1979. بين مصطلحى البدل والاستعارة فى ضوء تقاليد البلاغة العربية.

(١٠) انظر Neoldeke. 1961. p. 53.

(١١) Ferreri. 1989. p. 56.

(١٢) خياطى . ١٩٨٨. ص ٣٩.

الفصل الخامس

الفيلم الدرامى

الميلودراما . . .

فى نهاية الفيلم المصرى **ملف فى الآداب** من إخراج "عاطف الطيب" سنة ١٩٨٦، تصرخ البطلة شاكية من إدانة الصحافة لها برغم حكم القضاء ببراءتها. يمكن أن نسمع مثل تلك الصرخة صادرة عن الميلودراما العربية نفسها. فصورتها فى الصحافة رديئة ، لكن ، ما ذنبها ؟

من التهم الموجهة للميلودراما أنها مستمدة من قوالب هوليوود. وبنص كلمات الناقد المصرى "كمال رمزى"، يعنى ذلك مثلا اهتمامها بـ "الأحداث التى تجرى فى الحجرات المغلقة وبمشكلات الأفراد" [1] . إن هذا بالتأكيد وصف دقيق لبعض الميلودرامات القديمة، مثل فيلم **سيجارة وكاس** لـ "نيازى مصطفى" (١٩٥٥)، وفيه تنزلق حياة البطلة بسبب الغيرة إلى عالم الخمر، وتكاد السيجارة التى تسقط من يدها أن تحرق غرفة نوم طفلتها. أما بطلة فيلم **سيدة القطار** لـ "يوسف شاهين" (١٩٥٢) فعلى عكس ذلك، امرأة فاضلة، تساعد زوجها الذى أغرقته الديون بأن تسمح له بأن يقبض قيمة التأمين على حياتها، ويحبسها فى منزل مهجور بعيدًا عن طفلها لعدة سنوات.

وبالرغم من اختلاف نمطى شخصيتى هاتين المرأتين إلا أنهما بطلتا ميلودراما، مما يعنى أنهما ستترنحان وتعانيان طوال أمتار عديدة من شريط الفيلم. ما الذى فعلتاه لتستحقا ذلك؟ إن الاثنتين نجمتا غناء، وزوجتان، وأُمَّان أيضًا، وكان حريا بهما - فى نظر المجتمع - أن تحظيا بالكثير فى حياتيهما. وقد

حظيتا فعلا بالثراء الطائل، بل انفتح أمامهما أيضا باب اختيارات عديدة، وتعددت أدوارهما فى الحياة، فتخلخلت حياتهما الاجتماعية. يعمل هذا التخلخل الاجتماعى كمفجر للحدث الروائى، لأنه يخلق للبطلات المعاناة أولا، يتلوها وضعهن أمام اختيارات صعبة، فتضحى بطلة فيلم **سيجارة وكأس** بمستقبلها المهنى لصالح أسرتها، وتقبل بطلة فيلم **سيدة القطار** الاختفاء لفترة طويلة بحيث لا يمكنها بعد ذلك العودة لمهنتها.

لكن ما يفجر أحداث الأفلام الروائية غالبا هو عدم الاستقرار الناشئ عن العوز. وفى كل من هذين الفيلمين يتبختر الممثل الذكر متمهلا على الحدود الخارجية للفيلم، بحيث يمكنه أن يسبب العوز أو الفقد بخروجه من تلك الحدود . وهنا تتخذ المرأتان كلتاهما قرارهما بالاحتفاظ بالرجل، سواء كان أبا أم زوجا. وفى الحقيقة، يحتمل أن يكون سبب شيوع ظهور الأوساط الفنية إلى هذا الحد فى الميلودراما هو أن أهل الوسط الفنى يمكن أن يتقلبوا بين الوفرة والعوز ، وبذلك تدير الميلودراما بدورها رءوس المشاهدين، وتربكهم، وتبهجهم.

ولكن إذا كانت الثروة تخفى التهديد بالضعف الأسرى فى الأفلام التى تتناول حياة علية القوم، فإن هذا الضعف يبدو بشكل صارخ جدا فى الأفلام التى تدور عن حياة من يعيشون فى الحضيض. فى فيلم **البدرون** الذى أخرجه "عاطف الطيب" سنة ١٩٨٧، تبدأ القصة فعلا بتلك الوسيلة الروائية البدائية : فقد الأب، فبموت البواب بعد سقوطه فى بئر مصعد عمارة ضخمة، يترك أسرته، ليس فقط بدخل مادى ضئيل، بل يتركها أيضا مزعزعة الأساس، ومن الآن فصاعدا، سيحاول كل أفرادها التسلق للصعود، خروجا من تحت هذا السلم، تصاحبهم الكاميرا، متمايلة صعودا على درجات السلم المتداعية المؤدية من البدروم إلى المصعد نفسه، ثم على سلم العمارة الفخم المؤدى إلى الشقق فى الأدوار العليا. وتصير أهم أمنيات ابنتى تلك الأسرة الصعود إلى إحدى تلك الشقق والدخول إليها. ستضطر الابنة الصغرى للتبرؤ من أمها، بوابة العمارة لتمرر ادعائها بملكية شقة استعارتها، وستقبل الابنة الكبرى شقة مهداة إليها من رجل متزوج ويكبرها سنا ("لتسرًى عنه" فيها) ، وقد أهداها الرجل الشقة للتمويه على الدعارة.

الحظيرة التى تقع تحت السلم، والشقق الفخمة التى تقع أعلاه طرفا نقيض طوبوغرافى يبرزان الميلودراما، بوصفهما مؤشرين بصريين دالين على الذروة الاقتصادية والحضيض الأخلاقى. يكتب المثقف المغربى "عبد الله العروى" ناقدا هذا الوضع بألفاظ "وضعية-ماركسية" فيقول "هذا هو أيضا الموقع الطوبوغرافى لعالم البرجوازية الصغيرة المحيطة وبنية ذلك العالم كما يصورها الأدب "الواقعى" المصرى فى فترة ما بعد الحرب".

لا يتمكن المرء من الصعود فى إطار تلك البنية إلا مقابل خسارة ما : فإما أن يحتفظ بنزاهته ويفقد حياته، أويكون عليه أن يدرك أن من يرغب النجاح يفقد جذوره وقيمه، ومن هنا تتردد مشكلة الدعارة على نحو وسواسى متكرر (٢) .

فى الكثير من الأفلام المعدة عن الكتب التى يصفها "العروى"، تخسر الفتيات اللاتى يرغمن على البحث عن مكانهن فى المجتمع نزاهتهن وحياتهن. لابد أن يدفع المرء ثمن أكاذيبه وغشه، والأفلام المصرية الميلودرامية تبالغ فى إظهار ذلك (وكل الأفلام المذكورة فى هذا الفصل أفلام مصرية ما لم يشر إلى غير ذلك). ولكن، ما بال الفتاة التى لا تكذب ولا تحاول التسلق ؟ فتاة مثل بطلة الفيلم المغربى "**عرايس من قصب**" من إخراج "جيلالى فرحات" سنة ١٩٨١ ؟ يفتتح الفيلم بمشهد يلعب فيه الأولاد الصغار فى الشارع فى حرية، لكن الكبار يطلبون من الفتاة الصغيرة التى تطل من نافذتها أن تغلق النافذة وتنتبه للعمل الذى تكلف بأدائه داخل البيت. ربما تكون تلك الفتاة مقيدة ، لكنها تنعم بالأمان داخل بيت عمتها، حيث توشك على إتمام زواجها السعيد بابن عمتها. لكن الفيلم ينتقل من الماضى السعيد إلى المستقبل الغامض عبر حركة الكاميرا المستعرضة (بان) للصور الفوتوغرافية العائلية المعلقة على الحائط، والتى يسميها "روجر جارثيا" "الحالة الساكنة، صورة الأسرة السعيدة" (٣)، فبسبب اختفاء الرجل من الصورة بموت الزوج فجأة، لا بد أن تخرج البطلة الآن لكسب رزقها ورزق أطفالها. لكن المكان خارج جدران البيت مكان إغواء . وعندما ينتهى بها الأمر إلى الحمل، تعترف بذلك صراحة لحماتها التى تقول لها بحنو : "فليسامحنا الله، نحن لسنا إلا نساء". لكن المحكمة تحكم بإلغاء وصاية البطلة على أطفالها لأنها امرأة ضعيفة لا تصلح للوصاية،

فضلاً عن ذلك قد تموت أيضا فى نهاية الفيلم، عندما يلقى بها مرة أخرى فى خضم سوق عمالة يعج بالنساء الفقيرات.

يسير هذا الفيلم المغربى بسرعة هادئة، ويتحدث بلغة رقيقة، مقارنة بالميلودراما المصرية، لكن إشاراتهما ومعالم الطريق فيهما واحدة : فلا مفر من أن تصاحب التطرفات الانفعالية تطرفات فى الموقع المكانى : الطابق العلوى - الطابق السفلى فى مصر، والداخل - الخارج فى المغرب. لكن، ماذا عن النساء القويات، أوعلى الأقل النساء المكتفيات ذاتيا ؟ الاستقلالية ليست بذات أهمية فى الميلودراما، فما زال أهم ما يتعلق بالمرأة فيها مكانها، وحتى لو قبعت المرأة داخل البيت، فلن تسلم من الريب لو لم يكن ذلك البيت بيت الأسرة. وأية امرأة تعيش وحدها لا بد لها من وجود من يتعهدها بالرعاية، مثلما فى فيلم "**أيام فى الحلال** لـ "حسين كمال" (١٩٨٥). ولسوء الحظ، ينعكس مثل هذا الرأى على النساء الشبيهات ببطلة فيلم "**أريد حلا**" لـ "سعيد مرزوق" (١٩٧٤) التى تركت بيت زوجها الفظ سعيا وراء الطلاق منه. وذهاب المرأة إلى بيت رجل يضعها أيضا فى موضع الشك، فبرغم أن بطلة فيلم "**إنقاذ ما يمكن إنقاذه**" لـ "سعيد مرزوق" (١٩٨٥) لم تذهب إلى بيت البطل إلا لكى تتحدث معه، إلا أن سكان البدروم لم يقتنعوا بذلك. ما بال إذن ذلك الموقف الذى لا غبار عليه أبدا، مثل موقف البطلة التى تذهب إلى شقة خطيبها المرتقب بصحبة صديقاتها وأصدقائها التى تعمل معهم كما ينبغى لفتاة شريفة؟ لم ينفع هذا أيضا فى فيلم **ملف فى الآداب** لـ "عاطف الطيب". وعندما تندفع فرقة بوليس الآداب لتجد الأصدقاء جالسين فى هدوء يأكلون سمكا تشعر الحكومة أنها أمام قضية آداب.

لكن، ما هى أسس تلك القضية؟ الأصدقاء الجالسون حول المائدة ثلاثة رجال وثلاث نساء، أى يحتمل أن يكونوا ثلاثة أزواج من العشاق، أى أن المظاهر هى التى تهم. ندور بذلك دورة كاملة عائدين إلى نقد "كمال رمزى" لانشغال الميلودراما "بالأحداث التى تجرى داخل غرفة مغلقة" مع شرط إضافى لا يهم بمقتضاه مجرد الوضع الذى توجد فيه المرأة، بل المهم هو المؤشرات الظاهرية لذلك الوضع. أهو

مجرد ما يبدو أم ما يوجد حقا؟ هنا أحد مجالات الدغدغة فى الميلودراما. وإذا بدت الميلودراما من ناحية أخرى جنسًا فنيًا يعنى بأطراف النقيض، بالقمم والسفوح، بمواقع الداخل والخارج، بمواضع الرفعة الاقتصادية والانحطاط الأخلاقى، فإن تلك اللعبة التى تدور بين المظهر والجوهر منطقة يحجبها الضباب، حيث يتوازن طرفا النقيض عن طريق الغموض.

وللمظاهر - فى الحقيقة - أهمية قصوى. فمهما بلغت المرأة من براءة، فإن انفرادها برجل فى غرفة وحدهما يجعلها تبدو امرأة سهلة. وحتى لو انفرد بها رجل فى سيارة أوتوبيس عامة، كما فى فيلم **"لعدم كفاية الأدلة"** لـ "أشرف فهمى" (١٩٨٧)، حيث ينشب البيروقراطى المحبط براثنه سرا فى الفتاة الريفية الساذجة. وهذا المشهد مضحك بشكل خاص، حيث إن المخرج الرجل يعبر ضمنا عما يجرى عن طريق القطع المتداخلة بين لقطات ذلك المشهد ولقطات لسائق الأوتوبيس وهو ينقل السرعات بعصا الدبرياج، فاستخدام المجاز لتجنب التصريح بالموضوعات الجنسية طريقة شائعة. لكن الأكثر إثارة للشك والدهشة من معالجة مثل ذلك الحدث بأسلوب فكاهى هو أسلوب بعض المخرجات فى تصوير المرأة بمظهر شهوانى وكشىء سهل المنال، وأحدث وأفدح مثال لذلك فيلم **"المرأة والقانون"** للمخرجة "نادية حمزة" (١٩٨٧)، فرغم أن موضوع الفيلم الذى يصدمنا هو الحكم فعلا بإدانة الفتاة بأنها مسئولة عن اغتصابها لوجودها مع مغتصبها على انفراد، إلا أن ذلك الفيلم الممل الطويل قد عمل كقواد لحساب الذكر من بدايته حتى نهايته، بل إنه أيضًا قد احتوى على مشهد راقص داعر.

نحن نسلم بأن الرقصة لا توجد إلا فى ذهن المغتصب، لكن، ما الذى تشعر بها البطلة نفسها؟ نرى البطلة طوال معظم الفيلم زائغة البصر شاحبة كغزال خائف، ومثل هؤلاء النسوة لا يتمكن من عقد علاقات يرين أنفسهن فيها، وهن لا يحدقن فى الآخرين، بل يحدق الآخرون فيهن. وكما يكتب الناقد الأدبى "عبد الفتاح كيليطو" عن الشعر **العذرى** العربى التقليدى، فإن الرجل هو الذى يعبر عن رغبته، "وحيث إن المرأة مفعول به فى الخطاب الغزلى، فلا يمكنها أن تتخذ موقع الفاعل فى ذلك الخطاب" (٤). المرأة هنا موضوع لرغبة الرجل، أو بمعنى آخر لا يمكنها التعبير عن رغبتها الذاتية.

أم تراها قادرة على ذلك؟ ما هى الأفعال التى تبادر هؤلاء النسوة بفعلها؟ أيمكننا اعتبار النظرة الزائغة - والتى تتكرر فى أفلام أخرى ولا يقتصر حدوثها على ذلك الفيلم - دليلا على انعدام الرغبة؟ هذه منطقة يكتنفها غموض مربك أيضًا. فإذا كانت إحدى الابنتين فى فيلم **البدرون** تعطى نفسها لرجل مقابل شقة ، والأخرى تتبرأ من أسرتها سعيا وراء المكانة الاجتماعية، فإن المرأة فى فيلم **عرائس من قصب** تستسلم للخيانة الزوجية بدافع العوز ليس إلا.

هؤلاء نسوة يفتقدن الأمان بسبب رحيل الأب أوالزوج، وغالبا ما يقع على كاهلهن عبء إعالة بقية أفراد الأسرة، وعادة ما يكون لما يفعلن سبب مفهوم جدا. بمعنى آخر، نادرا ما تدخل رغبتهن الذاتية فى تلك المسألة.

على الأقل، نادرا ما يعترف الفيلم جهرا بأن السبب هو الرغبة. وفى الحقيقة، يندر الاعتراف جهرا بأى شىء. ما هى الأفكار التى يمكن أن تعزى لهؤلاء النسوة ذوات النظرات الزائغة والتصرفات الغامضة ؟. بالطبع، لا ينقطع البكاء والعويل من تلك الأفلام، وتشارك الجاراتُ والقريبات البطلاتِ فى بكائهن وعويلهن ، وهلم جرا. بمعنى آخر، هى مراثٍ صياغية **formulatic** ، علامات اجتماعية دالة على الموت، والاختفاء، والفشل. لا تبادل للأسرار، فتعبير المرأة عن مشاعرها ورغباتها يجرى فى حيز آخر، خلف سكونها الظاهرى.

غالبا ما تعبر المرأة عن مشاعرها ورغباتها فى المونولوج الداخلى، وهو أداة نادرا ما تستخدمها السينما المصرية لغير ذلك الغرض، وربما ترجع ندرة استخدامه إلى ارتباطه القوى بالميلودراما. "أينبغى لى ذلك، أم لا ينبغى لى... ؟" هنا، يوجد على الأقل صوت خلف المظهر الخَدِر، ويمكن بذلك إشراك المتفرجين فى الاختيارات. لكن تلك الأداة لا تستخدم فى كل الأفلام، بالرغم من أن المخرج المصرى "هنرى بركات" يكثر من استخدامها حتى بدأت تبدو بصمة مميزة له. لكن بركات يقلب الموائد فى فيلم من أحدث ما أخرجه، وهو فيلم "**ليلة القبض على فاطمة**" سنة ١٩٨٤. إذ يجعل بطلته تسرد على كل أصدقائها وجيرانها جهرا قصة تضحيتها بنفسها على مدى السنين كى تعول أخوتها وأخواتها الأيتام، فلا يكون

جزاؤها فى النهاية إلا إساءة المعاملة والتعذيب بفظاظة بيد أكثر من حمتهم من هؤلاء الإخوة. لقد أطلق "بركات" الصوت الذى ظل مكبوتا حتى ذلك الحين من أسره، وهو يعلن بوضوح أن ذلك ليس مجرد إعادة صياغة للأدوات الميلودرامية القديمة، بل لابد من أخذ قصده على سبيل المجاز : أى أن مصر التى أسيئت معاملتها كفاطمة ينبغى لها أن "تخبر الجميع".

ومع ذلك، لا تعاد هنا صياغة كل أدوات الميلودراما. وحيث إن فاطمة تقصد أن تشرح كل شيء علاوة على أن تخبر الجميع، فإنها تستدعى الماضى عن طريق لفتات الارتداد إلى الماضى flash backs ، وهى أداة أخرى نادرا ما ترى فى السينما العربية خارج سياق الميلودراما. وفى الحقيقة، تفعل الميلودراما ما تفعله الرغبة الحقيقية التى لا تمتلك موضوعا واقعيًا لإشباعها ، فتظل مجرد ضيق يزاح باستمرار ، فالميلودراما لا تنى عن إزاحة أساس برهانها: من على الشاشة إلى خارج الشاشة، من المرئى إلى المسموع، من موضوع الشك إلى النظرة الزائغة، إلى الفعل الغامض، إلى المونولوج الداخلى، إلى صور من الماضى. تزحف النظرة جانبيا رانية إلى دليل خارج الشاشة، فيما يسميه "ديلوز": "التقوى الزائفة" للفتة الارتداد للماضى (٥).

يحدث كل هذا بسبب السعى إلى تأكيد التقوى، أوالبراءة على أقل تقدير. عندما سئل المخرج الفرنسى "آلان روب - جرييه" عن سبب استعادته لذكرياته الخاصة فى فيلم **شرائح متقدمة من المتعة** (١٩٧٤) قال : "فعلت ذلك كى أثبت براءتى" (٦). والرجل الذى يحاول مجاراة ذكريات النساء فى فيلم "آلان روب جرييه" قاض غارق فى أكوام الكتب المائلة المليئة بالكلمات، يبحث عن البراءة فى الكتب التى تنزلق وتنحدر مبتعدة عنه. وهذا هو ما يحدث بالضبط فى الكثير من الميلودرامات العربية التى تدور عن النساء، فما إن يصل الفيلم إلى ثلاثة أرباعه - إن لم يكن قبل ذلك - حتى يحال الموضوع إلى القضاء.

قد يقول البعض إن ذلك مجرد انعكاس للواقع، وإن وضع المرأة المتدنى اجتماعيا وقانونيا فى العديد من البلدان العربية يعنى أن المرأة ستمثل أمام

القاضى إن عاجلا أم آجلا. لكن يمكن أيضًا أن نحذو حذو" آلان روب جرييه"، الذى جادل فى أن هذا النظام واحد من أكثر أنظمة السرد الروائى إثارة للصراع، وأن من اللازم إيقاف ذلك الانحدار فى الأحداث، حيث تتخذ الأحداث التى تبدو أنها وقعت لتوها مسارا هابطا، تمضى فيه إلى عملية انحلال، ويلزم لإيقاف انحدارها تدخل قانون ما، أوترتيب ما، أو بناء روائى ما، يتبع فيه الدافع اتخاذ فعل، ويلى ذلك الفعل الإدانة بالذنب.

وفى الحقيقة ، وسواء أسمينا ذلك قانونا أو بناء روائيا، فإن وظيفة تلك البنية لا تقتصر فى الميلودراما على إيقاف انحدار الأحداث، بل تعمل أيضا على دمج التكرارات فى بنية واحدة. لا يبدو أن رجوع هؤلاء النسوة للماضى مرارا وتكرارا يخلصهن من ورطتهن، إذ لا يبدين ضعيفات الصلة بالحاضر فقط، بل يبدو محكوما عليهن بتكرار الأخطاء نفسها فى المستقبل، أوبمعاودة الظهور مرارا فى الفيلم نفسه، وقد تلعب الممثلة نفسها دورى الأم والابنة كلتيهما، كما فى فيلم "يوسف شاهين" **سيدة القطار** (١٩٥٢)، وحديثا فى فيلم "**خيرى بشارة** "الطوق والأسورة (١٩٨٧).

تؤدى تلك الوسيلة فى الفيلم الأول إلى حتمية وقوع كل من الأم والابنة ضحية للزوج/الأب المقامر، وفى الفيلم الثانى بالمثل، سيتحتم على كل من الأم والابنة أن تعانيا واحدة تلو الأخرى المعاناة نفسها من غياب الأخ/الخال. ومن طرق التكرار الأخرى جعل الممثلة نفسها تلعب الدور مرارا وتكرارا فى فيلم بعد الآخر، وقد لا يكون قدرها حتميا، لكنه مقدر الحدوث فوق ووراء حدود زمن وجودها. فكثيرا ما لعبت فاتن حمامة دور المرأة المصرية المعذبة، حتى لا يبدو واضحا إلام يشير لقب "سيدة الشاشة" التى لقبها به الجمهور، أيشير إلى قدراتها فى فن التمثيل أم إلى تجسيدها لمثل أعلى . ووفقا لقول " كيليطو" ، فإن من عواقب تكرار مختلف الشعراء العرب القدامى لتسمية المرأة المثالية نفسها بالاسم نفسه مرارًا وتكرارًا " ليلى بالتحديد " أن صار من الحتمى اعتبار اسم العلم واقعا فى محل الاسم المعتاد نحويا من الجملة." (٧)

هل الميلودراما إذن نوع سينمائى متكرر أو واقع معيش؟ إذا كانت فاتن حمامة لم تفعل شيئا عبر كل تلك السنوات، من فيلم **دعاء الكروان** لـ "هنرى بركات" (١٩٥٩) إلى فيلم **يوم مر يوم** حلو لـ "خيرى بشارة" (١٩٨٩) إلا التعبير عن الحالة البائسة للنساء فى العالم العربى، فما هو إذن حال ميلودراما الرجال؟ من الصعب الاعتراف بوجودها، ولا تسمى أى ميلودراما بهذا الاسم بالتأكيد. ومن المؤكد أن وصف "أحداث تدور فى غرفة مغلقة" لا ينطبق عليها أيضا، ورغم ذلك يوجد مثل هذا النوع الفيلمى، بالرغم من أنه لا يمكن للمرء أن يبدو زائغ البصر فى عالم الرجال ، وأن ينحدر خارج الشاشة، حتى ولو كان على شفا منحدر زلق. لا بد أن يُرَى الرجل وهو يؤدى فعلا، أوعلى الأقل. "إن لم تستطع أن تحاربهم، انضم إليهم". ناقشنا خيار القتال فى الفصل الثالث وصلته بالأبطال، لكن الميلودراما تطرح خيار الانضمام، وقد عبرت السينما العربية عن ذلك الخيار جيدا بشكل خاص فى أفلام **الفتوات**[٨] .

دلت كلمة **الفتوة** فى العصور الوسطى، وفى السياقات الدينية عامة على مثاليات الشهامة والأخوية. لكن معناها تدهور الآن - فى مصر على الأقل - فصارت كلمة الفتوة دالة على نوع ما من نظام البلطجة، أونوع من مافيا السوق، يحل فيها أخشن الموجودين من الطموحين إلى المجد محل أى رئيس تتراخى قبضته الحديدية على أتباعه. تبدأ الشخصية المركزية فى أفلام **الفتوات** عادة بنوايا صافية، مثلها مثل نساء الميلودرامات اللاتى لا يظهرن إلا هائمات على وجوههن فى ظروف سيئة. فى واحد من أفضل أفلام ذلك النوع، وهو فيلم **الفتوة** لـ "صلاح أبو سيف" (١٩٥٦)، نجد البطل رجلا ريفيا بسيطا ينزح إلى المدينة، ويرى مظالم ريس السوق، فيخطط مع الآخرين للالتفاف حول النظام من خلال منافسة شريفة. وعندما تدفعه التكتيكات الخشنة للريس جانبا، يتخذ البطل طريقا جانبيا ملتويا آخر، ويتظاهر بمسايرته « للريس »، ويصير ذراعه الأيمن ومحل ثقته . لكنه يبدأ نتيجة لذلك فى رؤية مراع أكثر خصبًا ، وتلوح له إمكانيات لا نهائية ليتوسع هو شخصيا، دون اعتبار لمن سيخلفهم وراءه من أتباعه السابقين، بل وحتى زوجته.

لقد بدأت العملية، عملية الفساد، والصعود، والهبوط، والإحلال، وهى الأسس التى تقوم عليها كل أفلام الفتوات. تدور هذه العملية فى دوائر مفرغة ولا تؤدى إلى أى مكان، وهى فى ذلك تشبه التكرار العنيد الذى يحدث فى ميلودراما النساء. أما الرجال، فليس لديهم إلا احتمالان : فإما الأمنية الضعيفة التى يتفوه بها بطل فيلم **الفتوة** قرب نهاية الفيلم، متمنيا أن يعاود الصعود هو نفسه، وإما الاحتمال الأقرب إلى الواقعية، والذى عرض فعلا فى آخر لقطات الفيلم، وهو أن يأتى رجل جديد من الريف، وينخرط فى العملية، ويحل محله. يعيد ذلك إحياء نمط الصعود والهبوط، لكنه يكرره. النظرية هنا ليست مجرد نظرية القوة، بل هى أيضا نظرية التـــاريخ، الذى كان أول من اقتــفى أثرهـــا فى الأدب العربى المفــكر العربى "ابن خلدون" فى القرن الرابع عشر. كتب ابن خلدون قائلا أن المجتمعات تعيش حياة لا تختلف عن حياة الإنسان، الذى يتمتع فى شبابه بالقوة والنجاح، ويتلو ذلك الفساد والتفسخ بفعل قوانين عضوية ضرورية، تؤدى إلى إحلال رجال مختلفين محل من هلكوا، ليمر الجدد بالدورة نفسها (٩).

لكن سمة الدائرية فى تلك الأفلام ؛ أى حتمية عودة كل شىء للبدء من النقطة نفسها واتباع النمط نفسه مرة أخرى، توجد فى تفاعل ديناميكى مستمر مع سرد روائى استطرادى خطى لعملية تدشين البطل، وفيها يجرى تعليم البطل كيفية الوصول إلى القمة خطوة بخطوة. ولا تهم حتمية سقوط البطل بعد ارتفاعه إلى أقصى ذرى القمة، ففى آليات هذه العملية فتنة فى حد ذاتها. وعادة ما تكون تلك الآليات هى آليات النظام الرأسمالى، ومن هنا، تدور معظم تلك الأفلام فى السوق كإطار رئيسى لها، وتعنى تفاصيلها بحسابات الإنتاج وتضخم الأسعار.

لكن تركيز الفيلم على تلك العمليات الاقتصادية والعامة يعرضه لخطر عدم وضوح أسسه السياسية والخاصة الأهم، وهى نظام الفتوات؛ لذا، تدور بعض تلك الأفلام فى إطار عملية اجتماعية أكثر رمزية ، مثل فيلم "**شوارع من نار**" لـ "سمير سيف" (١٩٨٤)، حيث يصعد رجل بوليس كان طيبا وأمينا فيما مضى، ليحل محل مدير ملهى ليلى قواد، ويصير بدوره قوادا . وفضلاً عن عرض الفيلم لكيفية وصول رجل البوليس إلى ذلك الموقع ، فإنه يستعرض الديكورات التى ينتقل خلالها

بخطى واسعة. والأمر هنا يشبه ما يحدث فى ميلودرامات النساء، حيث لا تعمل قطع الأثاث كمجرد أشياء تحيط بالشخصيات، بل تشير إلى إتجاه السرد الروائى، وتعمل كظواهر بصرية دالة على النقطة التى وصل إليها السرد، سواء إلى القمة أم إلى القاع.

الانحلال

لكن، ماذا عن المظهر الخارجي للرجل؟ هل يمكن أن يبدو فعلا فى هيئة الضعيف والمعرض للفساد، المنفتح للثراء، لكنه فى الوقت نفسه عرضة للانحلال الأخلاقى؟ فى أفلام الفتوات، إذا فقد الرجل نزاهته بانضمامه إلى أحد أنظمة الفتوات، فسيتضح انحلاله الداخلى على شكل تزايد خشونة مظهره الخارجى، وربما يكون ذلك التماسا للأعذار، لوقوفه أمام خصومه وجها لوجه. لكن، ماذا عن الصعود الفردى فى السلم الاقتصادى، بدافع الانتقام الاجتماعى فقط ؟ فى فيلم "أحمد يحيى" **حتى لا يطير الدخان** (١٩٨٤) مثلا، يثرى البطل فى بيئة يزدريها، وتزداد تعبيراته ألما. وحيث إنه يموت تو تحقق كل رغباته، فلا يمكننا إلا الزعم بأن جسده قد تآكل بفعل روحه الخبيثة.

لكن بالمقارنة بشروط التعبير فى ميلودراما الرجال، نجد أن تلك المظاهر الخارجية للتحلل الداخلى مختصرة بعض الشىء. والصيغة المعتادة والأكثر شيوعا هى إلقاء مسئولية انحلال البطل على قوة إفساد خارجية ما. فمثلا، يستخدم "على عبد الخالق" المخدرات فى فيلمه **الكيف** (١٩٨٦) لهذا الغرض، فكل ما فى الأمر، أن بطل الفيلم، الموسيقى المستهتر، لا يمكنه التخلى عن عادة تعاطى الحشيش، وعندما يحرم من المخدرات، يبكى ويعول بحرقة، هو وشقيقه الذى كان مستقيما ثم صار الآن "مدمنا"، ويرتفع صوت عويلهما إلى ما يضارع صوت فرقة من النائحات تملأ حيا بأكمله.

حقق "على عبد الخالق" الأثر نفسه فى فيلم آخر حديث له، هو فيلم **جرى الوحوش** (١٩٨٧). القوة الخارجية ذات النوايا السيئة هى مرة أخرى قوة "علمية

شيطانية"، لكنها في هذا الفيلم قوة بيولوجية لا كيميائية. فبعد أن وافق البطل على إجراء جراحة غريبة كي يجني ثروة، نجده يترنح هائما على وجهه، رثا، مشعثا يرثي نفسه وقد تلبسته خلايا مخ رجل آخر (*).

من الواضح أن تبرئة الذكر بصوت عال تفعل فعلها في هذين الفيلمين، وهو أمر يوضح فرقين أساسيين بين ميلودراما الرجال وميلودراما النساء. أولا: لو تجولت امرأة وهي تترنح وتعلن انفعالاتها على الملأ كما فعل الرجال الموصوفون أعلاه، سيزعم المشاهدون أنها في حالة من أقصى حالات الانحلال وليست في مجرد حالة ارتباك مؤقت. وثانيا: لن يلقي الناس مسئولية انحلالها على قوة خارجية محايدة، كالتجارب العلمية مثلا، بل سيلقون اللوم على أعتابها تظاهرا بالتقوى. سيوجه اللوم إلى مثل هذه المرأة على عدم قدرتها على البقاء بين جدران منزلها أو على عجزها عن إيجاد مكان ملائم له في المجتمع.

عادة ما توجد المرأة في مكان غير ملائم لها بسبب غياب أحد الذكور. لكن الفيلم يفترض أن البطلة لديها إحساس بمقتضيات اللياقة، لذلك غالبا ما يجعلها تعبر عن عدم استقلالها عن الرجل بنظراتها الزائغة، كما لو كان بصرها يتردد بين نقطتي تركيز، دون تأكيد أبدا على ما إذا كان موجها نحو شخص ما أم نحو شيء ما، إلى هنا أم إلى هناك، للماضي أم للحاضر. تحدث تلك الازدواجية أيضا في ميلودراما الرجال، موضحة أن الأبطال لا يتمتعون بنزاهة أوكفاية ذاتية أكثر مما تتمتع بهما نظيراتهم من البطلات الإناث. لكن التعبير عن ذلك النقص يختلف تماما، ففي جانب الأبطال الذكور، كثيرًا ما يوجد طوال حركة الفيلم ذات بديلة alter ego، سواء كانت لصديق أم لعدو، الأخ في فيلم **الكيف**، أوالمنافس اللآخر في فيلم **جري الوحوش**.

(*) هذه الشخصية التي مثلها " محمود عبد العزيز " لرجل تبرع بجزء من غدته النخامية لرجل آخر عقيم " نور الشريف ". وحين يهيم محمود عبد العزيز على وجهة مشعثا يرثي حاله ، لا يكون ذلك لأن خلايا مخ الرجل تسيطر عليه كما تقول المؤلفه ، إذ لم تنقل إلى مخه خلايا من الآخر ، بل لأنه صار عنينًا بعد أن تبرع هو بجزء من القص الخلقي لغدته النخاميه للأخر . (المترجمة)

إذا كانت الازدواجية فى ميلودراما النساء تتيح اختلاس النظر للمستور، فإنها تسمح فى ميلودراما الرجال بأن يفعل المكشوف فعله. إنها أداة روائية لإثارة الجدل حول الشر والخير. وهذا صحيح، حتى فى أفلام الفتوات التى تسود بين الرجلين فيها علاقة العداوة لا الصداقة. فى بداية الفيلم، تكون تلك الاختيارات الأخلاقية رمزية، فى هيئة الضحية الطيب والفتوة الشرير. لكن أفلام الفتوات نوع فيلمى يخرج الأبطال من الفئات شديدة التبسيط، ويدخلهم إلى نظام مغلق من طقوس التدشين والمحاكاة، حيث تدمج إحدى الشخصيتين فعلا فى الأخرى. لكن أفلاما عديدة أخرى تفضل الإتجاه العكسى: أن يتحول صديقان إلى عدوين. والصديقان فى فيلم "داوود عبد السيد" **الصعاليك** سنة ١٩٨٤ ليسا مجرد صديقين صدوقيين، فكلاهما متشرد بالقدر نفسه. قصة الفيلم عن اثنين من الصعاليك اللامنتميين، ينجحان فى شق طريقهما للصعود عبر ثغرات اقتصاد جديد غير منضبط. وتتصاعد المخاطر فى تلك القصة إلى درجة أن أحد الصديقين يقتل الآخر رميا بالرصاص عندما ينتهى ما بينهما من اتفاق. أم تراه يرمى ضميره بالرصاص! ذلك أن البطل والشخصية التى تكمله لا يكفان عن التضارب فى العديد من الأفلام التى تدور حول الفساد، فيحاول كل منهما أن يسقط الآخر على شريطى الصورة والصوت.

الحل

إن محاولات شخصيات تلك الأفلام مسموعة إلى أقصى حد، وغالبا ما يستهلك الحوار جزءا كبيرا حقا من السرد الروائى على حساب الحركة. لكن ما اعتدنا أن نسمعه سابقا فى شكل واضح التباين ـ المونولوج فى ميلودراما النساء، والحوار الثنائى فى ميلودراما الرجال ـ غالبا ما تغشاه الآن مناقشات عامة يديرها أى من الجنسين. فى فيلم "أشرف فهمى" **لعدم كفاية الأدلة** (١٩٨٧) (انظر/انظرى الفصلين الثالث والخامس) تبدو الأحاديث التى تدور بين نسوة مختلفات ـ امرأة قروية، ومحامية، وزميلة المحامية ـ كما لو كانت تفعل فعلها من خلال **الذوات الأخرى** كما فى ميلودرامات الرجال. ويبدو أن إحداث تغيير مؤد إلى إتاحة الفرص للنساء يؤدى أيضًا إلى إحداث تغيير فى أكثر أشكال الميلودراما كلاسيكية.

لكن ، هل يمكن للمرء أن ينزلق خارجا من الميلودراما بهذه السهولة ؟ في فيلم أشرف فهمي والأفلام المشابهة له لا تؤدى مناقشات النساء إلى التنفيس عن الإحباط والرغبات المكبوتة، بل تدور أحاديثهن عن الأوضاع والظروف. **والظروف** باللغة العربية شيء يلقى عليه كل التبعات واللوم. وباستخدام كلمة **الظروف** في مثل هذه الأفلام مرارا وتكرارا مع ربطها بتلميحات بكشف المستور فى النهاية، أوبتقديم حلول في المستقبل (خارج الشاشة)، تصبح كلمة غير شخصية، وتلغى كلاً من الماضى الذى تلوى النساء أعناقهن خلفه، والحاضر الذى يسير فيه الرجال بخطى متعثرة. وفى الحقيقة، تمثل كلمة الظروف إزاحة مزدوجة، إذ ينبغى أولا حل المسئوليات الفردية بفعل **الظروف**، ثم بفعل الكلمات عن طريق مناقشة تلك **الظروف** بعد ذلك. والكلمات لا تغير أى شيء حقا، أنها توقف سير الخط الروائى والأحداث فقط، وهى لا تسمو بالنوع الفيلمى ولا تنقل الفيلم خارج نطاق الميلودراما.

من المحاولات الأخرى للالتفاف حول الميلودراما فى أيامنا هذه محاولة تحدى قدرتها على التوقع، وخاصة عن طريق البنية الدائرية الموجودة فى صميم نوع أفلام **الفتوات**. وهكذا، يجهض فجأة السرد الروائى التقليدى الذى يطيح فيه الأخ القوى بالفتوة المحلى، ويصير « ريسا » بدوره فى نهاية فيلم **الجوع** لـ "على بدرخان" (١٩٨٦) . فالأخ الأضعف هنا هو الذى يقود الرعاع ضد الفتوة ، لا بغرض الإطاحة به ، ولا الحلول محله كالمعتاد ، بل من أجل السماح للناس بأخذ زمام مستقبلهم بأيديهم ، وبألا يترأس عليهم أحد .

الأمر فى هذا الفيلم ليس أمر كلمات تتظاهر بمحو أفعال، بل إن ما يقدم فيه عبارة عن سلسلة جديدة تهدف لكسر الدائرة. يرى الناقد المصرى "سمير فريد" أن رعاع القاهرة الذين يقتلعون فروع أشجارهم ليشنوا حملة منتصرة يقتحمون بها مستقبلهم فى فيلم "على بدرخان"، معادلون للفلسطينيين الذين يناضلون فى **الإنتفاضة** بحجارة مقتلعة من طرقاتهم، إضافة إلى زعمه بأن الصورة فى ذلك الفيلم تتبرأ من أسطورة المنقذ الفرد، من النوع الذى على غرار "روبن هود" (١٠) .

ربما يكون اقتراح الحل السياسى أسهل من تغيير الصيغة الروائية. فالفيلم إذ ينتهى بهذا الحل يتبرأ من كل ما سبقه، أى أن الفيلم - بتلك النهاية - ينفى نفسه وصيغته الذاتية، كما ينفى أساطير الفردية. إن الميلودراما فى السينما العربية لا تركز على الفرد بوعى ذاتى منها لنفسها، بل هى إحدى الصيغ القليلة التى يتم الاعتراف فيها بالرغبة. والرغبة هنا ليست بمعنى الدافع الفردى للتملك، بل تتخذ شكل القلق الذى يزاح دائما إلى خارج الشاشة بشكل غامض. ومن المفارقات أن فيلم الجوع بتقديمه لحل فى النهاية يحرص على قتل الرغبة بقدر حرص الميلودرامات القديمة على قتلها من خلال صيغها التى تطرح الموت أو الاستسلام. كان الفرد يموت فى الأفلام القديمة إذا انحرف عن المعايير القانونية أو الاجتماعية بدرجة كبيرة، فإن لم يبلغ انحرافه ذلك الحد، يطرح عليه الاستسلام لتلك المعايير كنوع من التسوية. وعادة ما يكون الحل تحويل الرغبة عن الموضوع غير المقبول، وإعادة توجيهها نحو موضوع مقبول، وبهذا الصدد تحظى المعادلات العائلية اللائقة بتفضيل خاص . ففى فيلم "صلاح أبو سيف" الرائع **شباب امرأة** (١٩٥٦) مثلا، تجر العشيقة الكهلة الطالب الشاب إلى فراشها ليقضى فيه معظم وقته. ولا يقف تردى هذا الطالب إلى هاوية الانحلال والتفسخ بمجرد تضحية بديل الأب بنفسه، بل بوصول أمه الحقيقية – والتى ظلت العشيقة تقوم بدوريهما بكفاءة منقطعة النظير حتى لحظة ظهورهما – وحبه لمحبوبة حقيقية.

يتلاعب "صلاح أبو سيف" بالميلودراما والكوميديا على نطاق واسع فى ذلك الفيلم لمصلحته الخاصة، لكن الكثير من المخرجين الأقل موهبة يخلطون الأجناس الدرامية فى نهاية أفلامهم، بحيث تستقر كل شخصية من شخصيات الفيلم فى مكانها المناسب لها بعد كثير من المعاناة والانحلال، وفى عديد من الحالات كانت مثل هذه الحلول سلسة البيان. قد يتم فرض حل العقدة الدرامية عن طريق آخر هو طريق الرموز. ففى فيلم **فجر يوم جديد** (١٩٦٤) خلط "يوسف شاهين" الرموز بحيث يمكن أن نرى هذا الفيلم الذى يدور حول امرأة تعسة فى زواجها وحبيبها الشاب كتعليق على مصر قديما وحديثا، والخيارات المحافظة والليبرالية، والثقافة

والطاقة (*) وبالرغم من ذلك، فإن الحل الذى استخدمته نهاية الفيلم هو حصول المرأة على طفل يتيم حقيقى لترعاه، طفل ينبغى أن تأخذ بيده بعد أن تترك يد حبيبها إلى الأبد.

لكن الرموز ليست إلا إعادة صياغة الموضوع نفسه لا تحركه قدما. تبقى قصة "يوسف شاهين" داخل نطاق قواعد الميلودراما، ليس فقط بسبب اختياره للنهاية الملائمة، بل أيضا لاستخدامه للرمزية، إذ يضع فردا ديناميكيا فى تعارض مع مجتمع ساكن، وبذا، تحكى الميلودراما قصصها بصوت القانون والمجتمع. تتضمن عناوين العديد من الأفلام المتعلقة بالنساء التى ذكرت فى هذا الفصل معنى الخروج عن معايير القانون (باستخدام كلمات مثل **الآداب، والحلال، والأدلة، القانون، والقبض على**)، وتتضمن عناوين الأفلام المتعلقة بالرجال معنى الخروج عن معايير المجتمع (**الفتوة، الدخان، الكيف، الوحوش، الصعاليك**).

كل الأفلام التى نوقشت فى هذا الفصل مصرية عدا فيلم واحد، فلماذا؟ يحاول الفصل السادس من هذا الكتاب أن يجيب جزئيا عن ذلك التساؤل (فى ضوء التماسك الاجتماعى المصرى)، ويحاول الفصل السابع الإجابة عنه (بمناقشة كيفية التعبير عن المعاناة). لكن مختلف إستراتيجيات الميلودراما ترتبط على ما يبدو بالمنطوقات العامة للإسلام، وللأدب العربى. فلنأخذ مثلا المقاييس المكانية فى الشريعة الإسلامية، بنظريتها عن القيود الأساسية (الحدود)، ثم الأدب الكلاسيكى الذى يعبر عن الزلل والإثم فى إطار تلك الحدود أو يتجاوزها بأن يزيح الرغبة إلى شعر (**الحنين**)، و يزيح ندامى مجالس الشراب إلى قصائد (**الخمريات**). لكن (**الحكمة**) المصوغة فى كلمات تشير إلى أن (**فساد**) الجزء يستتبعه سقوط (**انهدام**) الكل. وبذا، يصل المرء حتما فى النهاية إلى حلول مبتذلة للقصة الدرامية تتفق مع المقبول اجتماعيا (**الآداب**).

(*) وردت العبارة بهذه الألفاظ Culture and energy فى النص الأصلى ، وقد تعنى بهما المؤلفة الثقافة والطاقة الجنسية . (المترجمة)

. . . وما عدا ذلك

إذا كان لقواعد المجتمع الأولوية على رغبات الفرد فى الميـلودراما دائمـــا، فما هو القالب الذى تصـاغ فيه تلك الدراما إذا لم يكن المجتمع مستقرا فى حد ذاته ولا حتى خاضعا لنظام ؟ ماذا لو كان المجتمع يعتوره النقص والخلل فى داخله أيضا، وكان عبارة عن سلسلة من الترتيبات غير المتبلورة، والتسويات المؤقتة مع الرغبة، والتكييفات القانونية العابرة؟ بمعنى آخر، ماذا لو لم يكن الأمر مجرد وضع الرغبة ضد القانون، بل وضعها كإزاحة مستمرة فى إطار القانون ؟

تفعل بعض أفضل الدرامات السينمائية العربية المؤثرة فعلها من خلال تلك الإزاحات، مع تفاوت تلك الدرامات ما بين الدراما الهادئة الرقيقة والدراما العنيفة المتنافرة. حتى فى الجزائر، يوجد فيلم غير معروف على نطاق واسع يعمل بتلك الطريقة، وهو من أفضل أفلام الحرب الجزائرية، فيلم **سلام حديث العهد** الذى أخرجه "جاك شاربى" سنة ١٩٦٤ عقب الاستقلال مباشرة. يبدأ الفيلم بحشد من يتامى الحرب يجرى ترحيلهم إلى عزبة عتيقة مهيبة، وقد صارت الآن ملجأ أيتام تابعا لنظام أبوى بديع يتبع عالم الراشدين، ويعمل فى إطار المجتمع وقواعد تراتبه الهرمى، فلا بد إذن من تدريب الأولاد تدريبا ينزع من داخلهم أية بقايا من المشاعر الشرسة التى قد تكون تخلفت فيهم عن الحرب، سواء كانت تلك المشـــاعر فوضوية أم وطنية . سمح لهؤلاء الأولاد بممارسة الألعاب، لكن تلك الألعاب والمباريات المنظمة أدت إلى فكرة الفِرَق، والانحياز إلى أحد الجانبين. وهكذا، بدأ الأولاد فى اللعب، وقسموا أنفسهم إلى فريقين متحاربين بجدية وتركيز على قدر ما تسمح به طفولتهم. وينتهى الفيلم بانطلاق الطلقة الأولى. لقد بذل الأساتذة والأولاد جهودا جبارة لتجنب هذا المصير، لكن الفيلم ينتـــهى تاركا كل التســـاؤلات مفـــتوحة. هل المعلمون آباء؟ وهل الأيتام أطفال حقا؟ متى تكون اللعبة ليست لعبة؟ ولمن ينتمى نظام الحرب على أية حال؟ وعندما أعيد عرض هذا الفيلم القديم المصور بالأبيض والأسود سنة ١٩٨٧ فى مهرجان لسينما الأطفال كجزء من احتفال الجزائر بالعيد الخامس والعشرين للاستقلال كان أثره شديدا، إذ كان الفيلم الجزائرى، أو العربى الوحيد حقا الذى يتناول الأطفال.

لكن فيلم **سلام حديث العهد** فيلم مركب، ولا يمكن أن نلصق عليه لافتة تصفه بأنه مجرد فيلم عن "الأطفال" أكثر مما يمكن وصف فيلم "عبد اللطيف بن عمار" **عزيزة** سنة ١٩٨٠ بأنه فيلم **"عن النساء"**. تذوب فى فيلم "بن عمار" - كما فى فيلم "شاربى" - الكثير من المقولات، بحيث يستحيل إلصاق صفة واحدة به؛ ففيه حركة دائبة من التشتت وإعادة التركز. يفتتح الفيلم بقطع مختلفة من أثاث عتيق تنقل بهدوء إلى خارج إطار الشاشة، بعيدًا عن الجدران المنهارة للمدينة العتيقة، لترص بعد ذلك فى بيت أبيض بسيط بضاحية عمالية جديدة. لكن ذلك الامتداد فى المكان، والأشياء الطيبة المفترض دخولها إلى حياة شخصيات الفيلم يتميزان بتقلص الأدوار التقليدية للذكر. فالخال المسن مثلا لا يتمكن من التعود على التوجه للمدينة مستقلا الحافلة العامة لأداء مصالحه، ولابد أن تصحبه "عزيزة" ابنة شقيقته، التى اعتادت على البقاء فى دارها. ويتخذ ابن خال عزيزة المزهو بنفسه خطوة منطقية ويقتنى سيارة، ويبدأ فى الدخول لحياة عالم المقاولات، وحين لا يتمكن من الاستمرار يرغم على العودة للعيش بين الجدران الجديدة الرثة. عزيزة وحدها هى التى تتمكن من التغلب تدريجيا على صعوبة التأقلم مع المكان الجديد، وبموت خالها وانهيار ابن خالها يكون عليها أن تخرج للعمل على أية حال. وكما ذكرنا سلفا، فإن تلك الحركة فى الميلودراما هى بالضبط النقطة التى يبدأ عندها انعدام الأمن، والسقوط. لكن الأمر لا يجرى على ذلك النحو فى هذا الفيلم، إذ تنسحب الأرض فيه من تحت أقدام الجميع، فالمشاهد التى يظهر فيها الجيران مثلا عبارة عن انتصارات وهزائم محلية لا تنقطع. إنه ليس مجرد فيلم عن تونس فى الثمانينيات، وليس مجرد فيلم عن النساء، بل هو فيلم عن إعادة الترتيب المستمرة.

قد يلصق البعض بفيلم **المخدوعون** لـ "توفيق صالح" (١٩٧٢) لافتة تصفه بالفيلم "الذى يدور عن فلسطين"، لكن ذلك الفيلم الذى أخذه ذلك المخرج المصرى عن قصة للكاتب الفلسطينى الذى اغتيل "غسان كنفانى"، وأنتجه لحساب سوريا، فيلم يضع كل عناصره تجاه بعضها البعض فى تحد لكل اللافتات. تخرج الكاميرا متوغلة فى المكان لتلتقط ثلاثة رجال يرحلون إلى الخليج بحثا عن موطن أسطورى

للثروة. لكن الفيلم إذ يلتقطهم من حياة مسدودة الطرق وغير مستقرة فى معسكرات اللاجئين، يقودهم عن طريق التحول إلى نحس الطالع وإلغاء ما انتووه، إلى اللامكان، قاطعا بهم الأراضى إلى حيث لا أرض. والحدود الخفية تماما هى أكثر موجود محسوس بالفيلم. والأكثر من ذلك أن الامتداد عبر الزمان والتجربة ليسا إلا مجرد سراب، رغم استخدام أداة الرجال الثلاثة ذوى الأعمار والخلفيات المختلفة. وحيث إن "البطل" الثلاثى مخصى بحكم وضعه، مثله بالضبط كمثل سائق الشاحنة الذى خصى بعد إصابته فى النضال، فإن ذلك البطل الثلاثى يصير بالكاد رجلا واحدا : الفلسطينى. وإذا كانت الكاميرا تبدو أيضا أنها تفتح الفضاء بمسحه بحركة مستعرضة **panning** عبره، أو أنها تنقب فى الزمن بلقطات استرجاعية **flash backs** تعود فيه القهقرى، فإن تلك الامتدادات وهمية، وكلها تثار فى مواجهة تقليص الاختيارات. فى هذا الفيلم الذى يعتبر واحدا من أفضل درامات التشويق الواقعى على الشاشة العربية (و أندرها)، نجد أن الأفراد و الناس، و العالم و الزمن، و الرغبة والقانون، كلهم يتوهجون ويخبو توهجهم، ثم يستهلكون بعضهم البعض فى النهاية.

يتضح فى لقطات الانحلال المستمر والتفكك الذى يصيب البطل بسبب تعاطى الكحوليات فى فيلم "**البوسطجى**" لـ "حسين كمال" (١٩٦٨) أن الطريق يسير فى اتجاه واحد فقط نحو الهاوية. لماذا إذن لا نضع هذا الفيلم ضمن النوع الذى يتناول الفساد من ميلودرامات الذكور؟ السبب هو أن نظام الوظيفة الحكومية الذى يتداعى البوسطجى فى إطاره ليس إلا واحدا من عديد من الأنظمة التى تتنافس على السلطة فى الفيلم، وبذا، فإن معايير السلوك فيه يشوبها الكثير من الخلط، ولا يمكن أن يسمى أيضًا فيلمًا "عن مشكلات الريف" وبالرغم من أن خط الحكاية فيه يمضى عبر الصراع بين الحضر والريف. يصل البوسطجى إلى القرية مع بداية الفيلم ليطبق أفكار المدينة عن الخدمة العامة الموضوعية وغير المرتبطة بالمصالح الشخصية. لكنه ما أن يواجه قرية تربطها وشائج الدم حتى يزاح جانبا بوصفه ليس من أهلها. وبازدياد عزلته وتحوله إلى تعاطى الكحوليات، يحاول أن يتمسك على الأقل بأحد الرموز الحديثة : رمز الحب الرومانسى. ولكى يفعل الخير (مساعدة الفتاة

الصغيرة) يأتى أمرا شريرا (يعبث بالبريد). أما عن والد الفتاة، فإنه فى سبيل فعل الخير (الحفاظ على شرف العائلة)، يقترف الشر (يقتل ابنته). يشير الناقد المصرى "سمير فريد" فى ما كتبه عن النساء فى السينما العربية إلى أن هذا دستور من دساتير القرية لا الإسلام، وعلى أية حال، فالأب هنا قبطى .[11] هذا صحيح، لكن ذلك ليس بيت القصيد حقا. فبانتهاك الفتاة العذراء يكون الأب قد وضع شرف المرأة بالفعل فى صراع مع رغبة الرجل، وحيث إن الفيلم يستخدم الرغبة، بالإضافة لاستخدامه للمعايير، والانتماءات والنظم، فإنه ليس مجرد فيلم عن الخضوع الأعمى لإحداها، لكنه عن مواضع الخضوع المتبادلة بينها و... انصهارها فى بعضها البعض.

عينة درامية : باب الحديد

لا تشير الأفلام الدرامية التى سلف ذكرها إلا إلى بعض مناطق الغموض فى الأنظمة الاجتماعية، أو الاقتصادية ، أوالسياسية وهذه المناطق من الغموض هى التى تسمح للأفلام العربية بتجاوز الميلودراما. وقد اخترت فيلم **باب الحديد** لـ "يوسف شاهين" (١٩٥٨) كمثال جيد أتناوله ببعض التفصيل؛ لأنه متاح للجمهور خارج مصر. وهو فيلم تدور قصته الأساسية عن شخص كسيح فقير، وعتال مفعم بالرجولة، والمرأة التى يحبها الاثنان.

وبالرغم من شدة بساطة خط تلك القصة فى حد ذاته، إلا أنه مطمور فى شبكة ملتفة من خيوط الرغبات وألعاب مراكز القوى، التى توحى ببعض حلول عقدها الدرامية بشىء من كثافة الفيلم. فهناك أولا قصة الحب التى تعيشها الفتاة الصغيرة التى تقف طوال النهار على رصيف المحطة كى تودع حبيبها، لكنه يصل للمحطة محاطا بأسرته التى لن تتردد فى منع هذا الزواج غير المتكافئ اجتماعيا، فلا يبقى أمام الاثنين إلا أن يودعا بعضهما وداعا مختلسا ثم يلوحان لبعضهما بالأيدى. ولو كان هنا أى حل درامى لا يمكن أن يقال إلا أنه حل سلبى. تأتى بعد ذلك نضالات بائعة المياه الغازية التى يرغبها كل من الكسيح والعتال، فهى فى صراع مستمر مع السلطات، إذ يتعقبها البوليس؛ لأنها تبيع دون تصريح،

ويطاردها صاحب الكشك لأنها تأخذ عمله. ويظل ذلك الصراع مستمرا مع انتهاء الفيلم، دون أى حل، حتى ولو فى المدى المنظور. وأخيرا، فإن العتال لا يحاول فقط خطب ود المرأة، بل يسعى أيضا لكسب بقية العتالين إلى صفه، إذ يرغب فى جذبهم بعيدا عن الريس التقليدى، وإدخالهم فى اتحاد نقابى ناشئ تدعمه الحكومة الفتية التى أتت بعد الثورة. ينجح مسعى العتال، لكنه بخيلائه يوحى بأن موقفه ليس إلا موقف فتوة مصغر، وأن القوانين النقابية لن تمنعه من أن يتحول بدوره إلى ريس. لذا فرغم إيجابية ذلك الحل، إلا أنه يقع فى إطار محدوديات يكمن فيها طابع البنية الدائرية.

كل تلك الخيارات والحلول الدرامية المتنوعة والالتفافات تتجاذب القصة المركزية التى تدور حول حب الكسيح لبائعة المرطبات، رابطة إياها بأى شىء أوبكل شىء، كالزواج غير المتكافئ اجتماعيا ، ومشكلة الحرمان الاقتصادى ، أوالصراع غير المتكافئ بين القوى. هى صحيحة البدن، وهو كسيح، وخطيبها العتال يرتقى مدارج النجاح، بينما الكسيح فقير ضعيف. والعتال أيضا خشن وقوى، بينما الكسيح أقل منه عنفا. لكن "يوسف شاهين" - الذى يمثل بنفسه دور الكسيح - لا يمثله ليستدر الدموع، رغم أن المرء يتألم له فى مشهد الغزل الذى يدور فى الميدان خارج المحطة، إذ يحاول ذلك الشخص اليتيم إغراء البائعة بصور للريف الهادىء، والأطفال، والبقر، وفى تباين محزن بينه وبين التمثال الضخم لرمسيس الثانى الذى يبدو خلفه. أما البائعة فتغريها القلادة التى يقدمها لها، لكنها ترفض البقر والأرياف رفضا صريحا، وسط ضحكاتها وثرثرتها عن ما تحبه : الضجيج، والناس، والحركة. لكن المرء يسحب تعاطفه عند هذه النقطة، حيث تضع النبضات البصرية للفيلم الرجل الكسيح ضمن اتجاهات مرضية. نرى اشتهاء الكسيح لتلك المرأة - وربما لكل النساء - ولجمال الجسم السليم فى نظراته الجائعة، لاسيما للسيقان، ونراه وهو يقص صور النساء من المجلات ويثبتها على جدران غرفته، وفى النهاية، لا يكتفى بقصها، بل يمزقها، مشوها إياها كيفما اتفق.

تتغير سرعة الفيلم، وتتحول بؤرة التركيز فيه، ويقع ما كان يمكن أن يكون ميلودراما - رغبة رجل واحد ضد كل معايير المجتمع - فى دوامة من مشاهد أخرى :

قطارات تجيء وتروح، وعلاقات تقطع، وكلمات وأفعال تنفصل عن معانيها. وهكذا، تتحول عبارة "أعوذ بالله من الشيطان" من مشهد إلى آخر، من التعبير عن المبالغة فى التقوى فى مواجهة رقص المراهقين إلى التعبير عن الصدمة بشكل أقل مما ينبغى عند سماع أخبار القتيلة التى فى صندوق الثياب، كما أن عبارة "جسم الجريمة" التى تطلق على الدلو المستخدم لسرقة العمل تصير بلا معنى على الإطلاق عندما يبحث الناس عن قاتل حقيقى. بالفيلم أيضا مطاردات. وتلك المطاردات مفعمة بالمرح، والدعابة والدلال حين تكون بين العتال وبائعة المرطبات، لكنها مفعمة بالرعب حين تكون بين الكسيح والبائعة. لكن أكثر الكلمات إثارة للاشمئزاز، والاكتئاب السوداوى، وأكثرها تضليلا هى كلمات "**العريس**"، و"**المهر**"، و"**بذلة الفرح**"، التى استخدمت فى نهاية الفيلم لخداع الكسيح وإيقاعه فى الشرك. لقد استخدمت تلك العبارات بجدية طوال الفيلم وحتى تلك النقطة، لكن قولها كآخر عبارات تقال فى الفيلم لا يعتبر مجرد نقيض للحل الدرامى، بل يعتبر أيضا صفعة لصياغات نهايات الأفلام الأخرى ذات البيان السلس.

الخلاصة :

يُوجد العديد من الأفلام الدرامية العربية الجميلة الأخرى، غير الأفلام القليلة التى عرضنا لها هنا على عجل، وسترد معالجة لبعضها فى الفصول القادمة التى تتناول : المشهد، والصوت، والعلامة، وهلم جرا. ومع ذلك، صرح الناقد الفرنسى "إيف تورافال" فيما كتبه سنة ١٩٧٥ بأن الميلودراما تبدو الشكل الدرامى الوحيد الممكن فى السينما المصرية فى ظل مشكلات الرقابة فى مصر(١٢). لا شك أن كفة الميلودراما ترجح فى إنتاج السينما المصرية منسوبة إلى عدد الأفلام المنتجة، ويبدو أنها تزدهر طوال السنة. ماذا إذن عن التعليقات المماثلة لتعليقات "تورافال"، وعن سمعة الميلودراما السيئة فى الصحافة ؟ ما هى على وجه الخصوص النقاط التى تنتقد فيها ؟

تتضمن إشارة "كمال رمزى" لاهتمام الميلودراما "بالأحداث التى تدور فى

غرفة مغلقة" نقطة من النقاط التى تنتقد من أجلها الميلودراما، إذ ينظر إليها كقالب يهتم أساسا بالأغنياء، أو على الأقل بالقادرين على إخفاء أسرارهم خلف أبواب مغلقة، والأغنياء يظهرون بكثرة، حتى فى الميلودرامات التى تدور حول الفقراء. لكن هذا الظهور للأغنياء فى تلك الأفلام جزء من المعادلة، فبافتراض ما فى الميلودراما من جدل الارتفاع - الانخفاض، والداخل - الخارج يكون ذلك الظهور جزءا من التجسيد البصرى لذلك الجدل، الذى يكتسب أهمية خاصة، حيث إن رغبات النساء لا بد أن تظل فى طى الكتمان إلى حد بعيد. يعتقد أيضًا أن الميلودراما تمثل مجتمعا متزمتا يحكمه العرف بشدة. إنها لكذلك حقا، لكنها تعرض أيضًا مجتمعًا خلويا ، الخلية الأساسية فيه هى الأسرة، وموت الأب يمثل موت القانون نفسه، أوميلاد السرد الروائى. ثالثا، ربما يوجد اعتقاد بأن الخطايا التى تصور فى أفلام الميلودراما تنعكس انعكاسا سيئا على المجتمع العربى. نعم، لكن الميلودراما هى القالب السينمائى العربى الوحيد - عدا الأفلام الاستعراضية - الذى يعترف فيه بالرغبة، والذى يعبر فيه بلغة السينما عن الصراع بين الكينونة والظهور. يلى ذلك اتهام الميلودراما بالتركيز على الفرد. هذا حقيقى، لكن تصادم الفرد مع عوائق المعايير القانونية والاجتماعية هو الذى يظهر تلك العوائق للعيان. وأخيرا، يأتى اتهام الميلودراما باللجوء لحلول درامية مألوفة جدا، ومصبوبة فى قوالب معروفة جدًا. هذا حقيقى أيضًا، لكن المرء يشاهد سلسلة كاملة من القصص السندبادية قبل أن يصل لنهاية الفيلم الميلودرامى، قصص عن ثروات يُعثر عليها أو تضيع، عن كيفية عمل أشياء أو تجنب أشياء، أوخريطة كنز مدفون فى مكان ما...

وبالرغم من أن ذلك "المكان ما" موجود خارج الشاشة بحكم التعريف، إلا أنه ربما كان "المكان ما" الأشد إقلاقا للنقاد، فكثير مما لا يقرونه ينصب على ما يعرضه الفيلم وليس على الفيلم نفسه. وطالما تَعَرَّض العالم الذى تعرضه الميلودراما للذم، ووضعت أفلام الميلودراما كجنس سينمائى فى خانة ضيقة خانقة سيصعب علينا أن نعرف لماذا لم تصل إلى الشاشة العربية إلا القليل من الأفلام الدرامية العظيمة. والتفسير الذى يقدمه "تورافال" لذلك متعللا بالرقابة ليس إلا مجرد نسخة أخرى من مغازلة كلمة "الظروف". الوجه الآخر لذلك الجدال، الذى قد يعتنقه البعض لكن أقلية يجادلون فيه، هو أن الميلودراما أكثر تأصلا فى

العالم العربى من الدراما. لكن فى ضوء بعض الأفلام الرائعة التى ذكرناها سلفا تحت عنوان "... وما عدا ذلك"، لا يمكن لهذا الرأى أن يصمد إلا بأخذ كل مخرج على حدة فى الاعتبار بوصفه مؤلفًا مستقلاً بذاته، لا علاقة لعملياته الفكرية بالعالم العربى المحيط به.

قد يكون من الأصلح أن ننظر للميلودراما، لا بوصفها مجرد نوع من الدراما الفجة المغرقة فى التبسيط، التى تليق بالصغار، ولا يمكن أبدا صنعها فى عالم الراشدين، بل بوصفها طريقة فى السرد الروائى، تحكى قصتها فى أحداث يربطها ببعضها البعض وينسق بينها عدة آليات مثل التكرار، والتبديل، وإعادة الصياغة، والامتداد، وأخيرا، تقليص حيز الخيارات، وتتحدد فعالية كل آلية منها وفقا لقدرتها على رفع ذلك الشخص إلى المكانة الاجتماعية التى يشتهيها ولا يمتلكها، أو طرده منها فى إطار ذلك النظام الاجتماعى. والسبب فى ذلك هو أن الميلودراما تفترض فى سردها وجود نظام اجتماعى ثابت متماسك. لكن لو كان المجتمع، كما يبدو من جهة أخرى فى الأفلام الدرامية التى وصفناها سلفا، نوعا من الفراغ، مفكك الأدوار، والنظم، والأعراف، فضلاً عن تفكك أفراده لأمكن للعلاقات داخل السرد الروائى أن تصير علاقات تبادل، وتشتت، وعكس للأوضاع، وخضوع، والتواء.

لا يقتصر وجه الاختلاف بين الميلودراما والدراما على الاختلاف بين طرق توفيقهما بين أحداثهما، لكنهما تعلنان عن أحداثهما أيضا بأصوات مختفية. بمعنى آخر، تعبر الميلودراما عن نفسها من خلال المبالغة فى التصريح والغلو بسبب ميلها للتكلف فى السلوك، والنساء النائحات ، والرجال المنهارين . أما الذى قد لا يتضح لنا بمثل هذه الدرجة، فهو أن ذلك الغلو يحتاج كى يؤتى مفعوله إلى أن يوضع مقابل نواحى غموض شديد، وتكتم يبلغ حد البكم. ومن جهة أخرى ، لايمكن فى أفلام الدراما المذكورة سلفا أن نشير بالتحديد إلى ما يسبب التفكك ، أو إلى من أين تبدأ الفوضى ، وبناء على ذلك ، لايمكن الإعلان عن أى شىء بصوت عال أوبدقة ، وحيث أن أى صوت لا يغطى على الآخر ، ولا يعارضه، ولا يتداخل معه ، لا يصير أمامنا إلا أن نقول عن تلك الأفلام بإيجاز مخل، وبوصف بسيط : "وينتهى الفيلم حين يقتل الأب ابنته"، أونقول بعبارة أخرى إن "سرد القصة" فى الأفلام الدرامية الحقيقية لا يعلن عن بدء سرد أى شىء على الإطلاق".

الهوامش

(١) رمزى، ١٩٨٧، ص ٢٨.

(٢) Laroui. 1982. p. 189.

(٣) Garcia. 1986. p. 50.

(٤) Kilito. 1985. p. 62.

(٥) Deleuze. 1985. p. 160.

(٦) Robbe-Grillet. 1982. p. 61.

(٧) Kiliti. 1985. p. 61.

(٨) من هذه الفلام: **التوت والنبوت** (نيازى مصطفى، ١٩٥) : **والجوع** (على بدرخان، ١٩٨٦)، **والسوق** (ناصر حسين، ١٩٨٧).

(٩) Ibn Khaldun. 1967. pp. 136-142.

(١٠) فريد . ١٩٨٧. ص ٥٤ و٥٦.

(١١) فريد. ١٩٨٧. ص. ٥٥-٥٦.

(١٢) Thoraval. 1975. p. 26.

الفصل السادس

المشهد

ألقى المؤرشف السينمائى المصرى "فريد المزاوى" كلمة فى ندوة عقدت ببيروت سنة ١٩٦٤ عن الثقافة السينمائية فى العالم العربى. وقد شكا فى تلك الكلمة من موقف النقاد من السينما المصرية فقال: "كم أعلن النقاد إحجامهم عن مشاهدة الأفلام المصرية، أو الأفلام العربية عامة، فهم يريدون منا أن ننتج أفلاما أكثر واقعية" (١) .

ومازلنا نسمع على مدى عشرين عاما وحتى الآن تلك النغمة المتكررة: أين الأفلام الواقعية العربية؟ والأدهى أن المقصود بهذا المصطلح غير واضح. لقد انعقدت الآمال خلال العشرين عاما الماضية على تحقيق نوع جديد من السينما العربية، سينما واقعية، تأخذ مادتها أوتوماتيكيا من الواقع الشعبى، وتنتج بدعم من القطاع العام. أممت شركات الإنتاج السينمائية المستقلة فى مصر فى الستينيات تحت شعار "السينما فى خدمة الشعب"، وأنشئ المعهد العالى للسينما -الذى ما زال موجودا- لضمان التدريب المحلى على صنع السينما. أما فى الجزائر، فقد تقدمت الدولة عقب الاستقلال مباشرة فى سنة ١٩٦٢ لتأخذ على عاتقها التحكم الكامل فى السينما، بالرغم من أن مرفق التدريب بها، وهو المعهد القومى للسينما ببرج البحرى، لم يعمل إلا من سنة ١٩٦٤ إلى سنة ١٩٦٥.

معطيات الواقع :

احتفظت دولة الجزائر لنفسها بحق اختيار موضوعات الأفلام، وبدأت فى إنتاج سلسلة من أفلام الحرب باسم شعب الجزائر، إذ ما هو الأهم والأكثر واقعية من حرب التحرير التى شنت حديثا ضد الفرنسيين؟ لكن تلك الأفلام لم تبد واقعية فى كل الأحوال. ويرجح أن يكون الخلط بين مصطلحى "الشعب" و"الدولة" من المشكلات الأساسية المسئولة عن ذلك الوضع. إن فيلم الحرب فيلم يحكى قصة بطل، ويحاول أن يتناول بطلا عاما فى نظر شعبه، بحيث يمتزج نضال البطل بنضال الشعب، ويتداخلان ليكونا صورة الدولة المأمولة. إن تصوير الجموع على الشاشة أمر صعب، رغم أن المشكلة تحل هنا باللجوء إلى شرائط الجريدة السينمائية. لكن تلك التقنية لم تنجح مثلا فى فيلم **المنطقة المحرمة** لـ "أحمد العالم" (١٩٧٤)، إذ لم يحقق أبدا الانسجام الحقيقى بين الخاص والعام. وأدى دمج اللقطات الإخبارية المصورة للجموع إلى هلهلة نسيج القصة، إلى حد بدت معه رحلة البطل الملحمية وقد اختفت عبر الجبال.

قد يبدو هذا أمرا طيبا من وجهة النظر الأيديولوجية لو أن هؤلاء الجموع بدوا أناسا واقعيين. لكنهم لم يبدوا كذلك، بل كانوا مجرد مواد إخبارية وضعت فى موضع واقعى بالرغم من أنها لا تمت للواقع بصلة. ربما تكمن إحدى مشكلات ذلك الوضع فى الإحساس بقوة المصادر التاريخية وقدرتها على الإقناع. ففى الإسلام، انتقلت الأحاديث النبوية (**السنة**) عبر نظام نقل صارم المصداقية هو **الإسناد**. أما عن السينما، فربما أدى تضخيم الشخصية المركزية بوصفها شخصية بطل يخوض نضالا ثوريا إلى عدم إمكان موازنة سلوكه المثالى المجرد إلا بنوع آخر من التجريد، هو فكرة الوثيقة الموضوعية. كتب الناقد الجزائرى "رضا بن سماية" يقول إن معنى ذلك هو أن اللقطات الإخبارية المدرجة فى الفيلم "تلعب دور إضفاء الصدق على ما يحرص مزاج السرد الروائى للفيلم على إبقائه فى إطار (التكنيكولور، والكرومو)" (٢)، أى على ما لا يمكن تصديقه.

لكن، ما الذى يحدث لو كانت التجربة قابلة للتصديق إلى حد بعيد، ولم تكن عن بطولات تسمو لعنان السماء، بل كانت عن القهر الموحش الكئيب الذى يصير أمرا معتادا بتكرار حدوثه يوميا؟ صنع المخرج "لامين مرباح" فيلم **بنى هندل** سنة ١٩٧٦ ليفسر فيه أساس القهر، ألا وهو الخلفية الاقتصادية للاستعمار، وعرض فيه كل وسائل التحايل الخبيثة الماكرة التى استخدمها الفرنسيون لتجريد المزارعين الجزائريين من ملكياتهم. لكن، هل ينقل الفيلم الواقع باعتباره مجموع ما يحتويه من حقائق ومظاهر؟ للأسف، رغم حرص الفيلم على أزياء وديكورات الفترة التى يصورها، إلا أنه ينتقل بجمود من الحقائق للمظاهر. ويبدو اشتقاق الفيلم من الفرضية واضحا وضوح الفرضية نفسها. إن وضع الحقيقة مع الخيال جنبا إلى جنب بتلك الطريقة المقلقة أمر معتاد فى السينما الجزائرية. وكما يوضح الناقد الجزائرى "عبده ب."، فإن ما يحدث غالبا هو أن "يقتل المخرج الروائى بالتسجيلى، ويقتل التسجيلى خوفا من التجسيد المباشر للخيال الروائى" [٣].

ربما يكون "مفتى" قد صور فيلمه **زواج موسى** سنة ١٩٨١ [*] فى قلب الجزائر العاصمة كما يراها موسى، الشاب الجزائرى العائد من فرنسا ؛ لأنه افترض أن التداخل بين الروائى والتسجيلى واندماجهما فى نسيج واحد يحدث على نحو أفضل لو كان موضوع الفيلم مختلف عن موضوعات الحرب والاستعمار التى بالغت السينما فى تمثيلها. الأداة التى استخدمها ذلك الفيلم لعرض حياة الجزائريين الآن هى جعل شخصيات متنوعة تقصد محل التصوير الفوتوغرافى الذى يمتلكه موسى ليلتقط لهم صورا، وليحكوا قصصهم. لكن رص الوجوه لتمثيل مشكلات الحاضر أدى إلى النتائج نفسها التى أدى إليها رص الوقائع فى قضية النضال ضد الفرنسيين. تلك النتيجة هى تراكم المشاهد تراكما باردا، فى شظايا منفصلة لا رابط بينها، كما لا يربطها أى شىء بالخط الروائى الرئيسى، وهو قصة زواج موسى.

واجهت السينما المغربية أيضًا مشكلة عرض التنوع العِرقى والاجتماعى للبلد. والمشكلة من جهة السرد الروائى هى التعاقب المتبادل فى الخط الروائى لأحداث ومشاهد لا تربط بينها علاقة سببية، فيأخذ المشاهد انطباعا بأنه يمر على

(*) لم يرد هذا الفيلم إطلاقًا لدى بجاوى (ب.ت) ، كما لم يرد لديه ذكر المخرج الطيب مفتى إلا فى سنة ١٩٧٩ بصفته مخرجًا لفيلم عصافير الجنه . (انظر مراجع المترجمة) .

البلد مرور الكرام ولا يتوغل فى عمقها. حتى الأحداث المفككة قد يتم أيضا رصها بجوار بعضها البعض بسبب قيمتها الفلكلورية، كما فى فيلم **الجمرة** الذى أخرجته المخرجة المغربية "فريدة بورقية" سنة ١٩٨٤ (*) فى هذا الفيلم، يتعاقب ظهور مشاهد راكدة لحوارات تدور بين أفراد أسرة منبوذة، ومشاهد أخرى راكدة أيضا تصور ضراوة واهتياج أعدائهم. وما إن تظهر بوادر حبكة مترهلة، وتشرع فى الحركة، حتى تقاطعها مشاهد لمهرجان غربى، وختان، واحتفال، وكلها مشاهد مفككة لا رابط بينها، ولا علاقة لها بالحبكة الأساسية.

يمكن أن نرى أيضا فى مصر عدم ترحيب بترتيب معطيات الواقع الخام وإخضاعها للحبكة الروائية، كما لو كان ذلك الترتيب نوعا من العنف الموجه للحياة. فالأفلام المصرية تسحرها الحقائق والوجوه والظواهر، وهى تروج لنفسها من حين إلى آخر بعبارات مثل: "أُعِدَّ عن أحداث حقيقية"، و"مأخوذ عن الجرائد"، وهلم جرا. أما أكثر العناصر تفتتا هنا فهى مقدمة الفيلم، التى تنثر "القضية" فى طول الشاشة وعرضها، كبعض عناوين صحف التابلويد، بينما يمضى الفيلم قدما فى سرد قصة أكثر هدوءا مما توحى به تلك المقدمة. وأحيانا لا تكون لقصة الفيلم أية علاقة بمقدمته على الإطلاق. فالمشاهد الافتتاحية لفيلم "أحمد فؤاد" **القطار** (١٩٨٧) مثلا، مشاهد ملتهبة ، مليئة بالجنس، والانتقام، والقتل. وبعد عرض تلك المقدمة، يموت الرجلان المتورطان فى القضية بعد لحظات قليلة من بدء الفيلم. ويستمر الفيلم بعد ذلك فى سرد حكايات الركاب الهاربين الذين ينطلق بهم القطار.

على الطرف الآخر، تتم معالجة أى شىء يفترض أنه واقعى فى شذرات طنانة مليئة بالمواعظ، ولقطات حوارية يلوك فيها المتحدث القضية مرارا وتكرارا. يقول البعض إن السبب فى ظهور أفلام النقاش (أفلام المقاولات) التى تبدو كطفح ظهر حديثا على وجه السينما المصرية يرجع جزئيا إلى نقص إمكانات الإنتاج والإستوديوهات. لكن من الواضح أن تلك الأفلام تمثل أيضا فكرة تافهة عن كيفية القبض على الواقع على الشاشة.

(*) ورد هذا الفيلم لدى صايل (ب. ت.) بتاريخ ١٩٨٢ ، وورد اسم المخرجه و"فريدة بورقيبة" وليس " بورقية".
(انظر مراجع المترجمة)

فرض القواعد: وصفة / وصف :

رغم تلك النوايا الطيبة المتجهة نحو الموضوعية -إن لم يكن نحو الواقعية - إلا أن معظم الأفلام المصرية تعيد وضع معطيات الواقع الخام ضمن التقاليد المريحة للأجناس الفيلمية المعترف بها. أو بمعنى آخر، إنها تعيد وضعها فى إطار الأجناس الفيلمية المضمون نجاحها تجاريا. لكن عادة ما يثير مجرد ذكر المعايير التجارية حفيظة النقاد ويجعلهم يعلنون -بطبيعة الحال- أن مثل تلك الأفلام لايمكن أن تكون واقعية أبدا. وقد نظم الناقد التونسى "فريد بو غدير" تحليلاته الفيلمية دائما فى إطار تلك المحاور [٤] . يقرأ نقاد آخرون، كالناقد المصرى "سمير فريد"، الأفلام فى ضوء فهمهم للتطور التاريخى باتجاه مثال الواقعية. كتب "سمير فريد" فى سنة ١٩٨١ مجادلا فى أن ذلك التطور مضى دائما بخطى بطيئة؛ لأن أول سينما عربية ظهرت، وهى السينما المصرية، بدأت بداية سيئة بأفلام "صنعتها الطبقة المتوسطة للطبقة المتوسطة، وهى أفلام تدور أساسا حول الطبقة المتوسطة" [٥] . أما الناقد الفرنسى "أيف تورافال" فقد كتب فى سنة ١٩٧٥ إنه حتى فى أكثر الأفلام "واقعية" توجد دائما أكليشيهات لا تفسير لها إلا "غياب الدقة الأيديولوجية ، وهى صفة تميز حتى أفضل المخرجين وأكثرهم نضالية، عدا واحد أو اثنين..." [٦]. ويوجد فى مصر فى أيامنا هذه عدد من المخرجين الذين يتصفون بأنهم "واقعيون جدد"، لكن الناقد السورى "مهدى محمد على" كتب فى سنة ١٩٨٨ معلقا على ذلك فقال: "كل تلك المهارات الفنية التى تتوخى الدقة فى واقعية الفيلم تذهب هباء أوتطيش سهامها بلا هدف، لعدم وجود موضوع متماسك أو محتوى عميق خاص" [٧].

كانت تلك عينات موجزة من جدل طويل مستمر يكتنفه الضباب بحثا عن موقع الواقعية من السينما العربية حاليا، أو عن أين ذهبت، هذا إذا كانت قد وجدت أصلا فيها. ويبدو أن المشكلة تكمن فى وجود خلط بين حمل الفيلم لرسالة تدور حول الواقع وبين المذهب الواقعى فى السينما. وحيث إن الجزائريين هم أكثر من عانوا من ذلك الخلط، ومن الفرمانات الإدارية التى تهبط على صانعى الأفلام من هيئات عليا لتصرح بما ينبغى أن يراه أو لا يراه الجمهور، سنختتم تلك المجموعة

من الآراء النقدية بكلمات الناقد الجزائرى "جمال بوكيللا" الذى كتب فى سنة ١٩٨٧: "وأخيرا، يجرى كل شىء فى السينمات العربية كما لو كان وجود الفيلم وصفته ينبعان من ميله إلى ترجمة الواقع الاجتماعى والسياسى واتخاذ موضع فيه، بجبن وحذر، أو بطريقة غير واضحة المعالم أو رسمية" [٨].

بمعنى آخر، هناك ميل لتغليب فرض القواعد (أو الوصفة) على الوصف، بحيث يجدر اتباع سبيل ما يجب على المرء أن يشاهده لا ما يمكن للمرء أن يشاهده. لكن ذلك الموضوع لا يقتصر على العالم العربى، فقد اهتمت كوبا -كالجزائر- بإرساء نظام اجتماعى جديد بعد ثورتها، وكانت تواقة -كأية أمة صاعدة- لأن تقدم صورة متكاملة عن نفسها، إن لم تكن صورة إيجابية صراحة. لكن المخرج الكوبى "توماس جوتيريز آليا" يكتب متسائلا: "لكن، كيف نفعل ذلك؟ هل يمكن أن ننقد الواقع الذى ننغمس فيه ونقرّه فى آن واحد؟" [٩] لا يقتصر "آليا" على التعبير عن تلك المشكلة بأسلوب مفحم، بل يكتب أيضًا عن اللقطات التسجيلية المدرجة فى السياق الروائى قائلا إنها لو استخدمت بمهارة فى الفيلم لألجأت "العلاقة بين الذات والموضوع فى عالم البطل إلى مستويات متباينة من مقاربة الواقع" [١٠].

يستخدم "محمد خان" قصاصات الأفلام التسجيلية بمهارة حقا فى الفيلم المصرى **زوجة رجل مهم** الذى أخرجه سنة ١٩٨٧. أظهرت القصاصات التسجيلية بالضبط النزال الدائر بين عالمى الذات والموضوع للبطل فى محاولة للتعادل بينهما، ولولا ذلك لكان الفيلم ميلودراما خفيفة. وعندما يضفر الفيلم مشاهد من الجريدة السينمائية تصور أحداثا سياسية مع قصاصات من الأفلام الغنائية المصرية القديمة، ويدخلهما فى نسيج قصة عن زواج يتفكك، فإنه بذلك لا يقف عند مجرد استكشاف الانتماءات العاطفية اليائسة للزوجين بل يتجاوزها إلى استكشاف التناقضات الكامنة فى بعض رؤى مصر ذاتها. وهنا، يفعل المزج بين الفرد والشعب والدولة فعله. ولكن ذلك لا يرجع إلى تفكك أواصر التآزر بينهم، بل هم على العكس ، يطفون ويرسبون مع صعود وهبوط موجات الخضوع والتراتب الهرمى. والمدهش أن القصة تبدو أكثر واقعية بسبب العلاقات المتبادلة بين الفرد والشعب والدولة .

قد تكمن الإشكالية ببساطة فى مفهوم الواقعية فى الأفلام العربية، لا فى معطيات الواقع التى تظهر فيها، فلو استخدمت معطيات الواقع بمهارة لأمكن وضع معطيات، حتى مثل "وجوه فى منظر طبيعى" فى مكانها المناسب من القصة، دون خدش نقائها العِرقى ولا إفساد القصة. خذ مثلا الفيلم الجزائرى **ريح الأوراس** الذى أخرجه "محمد لاخضر حامينا" سنة ١٩٦٦. فى هذا الفيلم تخرج امرأة من كوخها القائم على حافة الجبل، وتشق طريقها نحو السهل بحثا عن ولدها الأسير، فتقابل فى طريقها المزيد والمزيد من الناس. إن الوجوه التى تلقاها تلك الأم هى وجوه الناس النشطين داخل القصة. بعض هؤلاء الناس يضللونها، ويحبطونها، ويتحدثون إليها، وبعضهم يساعدونها؛ وكل شخص منهم يلعب دورا ما. وبنهاية الفيلم تختلط مأساتها الصغيرة الفردية شديدة الخصوصية بالجرح الكبير المتسع النازف لكتلة الناس الآخرين. هنا، يلتحم الفرد الجزائرى بالشعب الجزائرى، مكونا الأمة الجزائرية.

هذا فيلم عن وعى قومى يتم الوصول إليه عبر طقوس تدشين متدرجة. لكن فيلم **كفر قاسم** الذى أخرجه "برهان علوية" سنة ١٩٧٤ فيلم يلتحم فيه الدم بالتاريخ بالهوية القومية فى «خبطة» واحدة، أولى وأخيرة، وبطولية. يعرض ذلك الفيلم السورى الذى أخرجه مخرج لبنانى حالة الفلسطينيين ساكنى كفر قاسم، الذين وقعوا فى شرك بسبب انتهاكهم لحظر تجول فرضته إسرائيل على القرية دون علمهم وبلا توقع منهم، فجمعهم الجيش الإسرائيلى، وحصدهم بطلقات بنادقه. يفتتح الفيلم بمشهد يجرى فيه تقييم تلك الواقعة فى محكمة إسرائيلية، ثم يعود بنا الفيلم إلى الماضى فى لقطة استرجاعية (فلاش باك) للقرية قبل المذبحة. لا يكمن أثر ذلك الفيلم فى المفاجاة، ولا التشويق، ولا حتى فى الرعب الفجائى. بل يعتمد على جدلياته الداخلية. والمعطيات التاريخية والاجتماعية لا تطفو سائبة فى فيلم **كفر قاسم**، فالأشياء البسيطة للقرية ترتجف فى الهواء كالفراشات، ويقوم حدث واحد مهول، هو مقتل الجميع، تجاه الكثير من الأحداث الصغيرة، كالكثير من النميمة، والغناء، والقَسَم، والعرق، حتى تبدو كفتا الميزان وقد أثقلتا بالحياة. لا يمكن للموت أن يحل. والحق أن برهان علوية ببدئه للفيلم بذكر المذبحة النهائية

يجعل كل التفاصيل الصغيرة التى تؤدى إليها تبدو ذات أهمية شديدة. إن برهان علوية يبنى بتلك الطريقة الفيلم الواقعى الكامل، فكل التفاصيل تقع بأكملها فى إطار السياق، والسياق يستمد دماء حياته من كل هذه الأحداث الصغيرة.

أو فلنقلها بعبارة أخرى، حدث واحد يوضع تجاه عديد من الأحداث، وحيوات عديدة تواجه موتًا واحدًا . يرجع إحساسنا الشديد بواقعية تلك الأفلام الثلاثة الأخيرة: المصرى، والجزائرى والسورى-اللبنانى إلى أنها لا تجعل معطيات الواقع الحياتى -الوثائق، والوجوه، والأحداث- تبدو كما هى عليه فى واقع الحياة: تتعاقب عشوائيا أوتتراكم تراكما محايدا كيفما اتفق. يقوم الجدل فى تلك الأفلام على التناقض والتعارض، إذ تفرض فيه الثقافة النظام على معطيات الطبيعة. والمفارقة هنا، إن ذلك الفرض القسرى للنظام على الطبيعة ينتج عنه إعطاؤنا إحساسًا بالواقعية، بل إحساسًا بالطبيعة. يرجع ذلك الإحساس إلى أن القراء والمشاهدين قد اعتادوا ذلك النوع من البناء، الذى يميز طراز الرواية فى القرن التاسع عشر، أو فيلم الغرب الأمريكى الكلاسيكى. لكن ما هو الواقعى مثلا فى مشاهدتنا لرجل يجرى على الشاشة لينجو بحياته، لكنه حبيس دائما فى إطار لقطة قريبة (كلوز آب)، أوفى الانتقال من لقطة لمركبة تجرها جياد إلى الهنود، ثم إلى طليعة الجيش، ثم العودة إلى المركبة مرة أخرى؟

يعبر "كريستيان ميتز"، الخبير الفرنسى فى قراءة دلالات الأفلام عن ذلك فيقول: "إن ما يستلزم الفهم هو حقيقة أن الأفلام مفهومة (فعلا)" (١١). قد يقول البعض: "هل ينظر الفلاح المغربى للأمور بتلك الطريقة فى الواقع؟" (١٢). بالطبع لا. لا يوجد من ينظر فعلا إلى الأمور بتلك الطريقة. الأمر ببساطة هو أن المشاهدين قد اعتادوا على تقاليد اصطبغت بصبغة الطبيعية عبر الزمان. حتى فى الأدب الشعبى العربى نجد مثالا لبنية من هذا النوع. فمغامرات بيبرس المصرية مليئة بأحداث متوازية فى المكان، ولفتات إلى الماضى (فلاش باك) فى الزمان (بعبارة فيلم رعاة البقر: "وفى أثناء ذلك نعود إلى الحظيرة....")، وتسكع بين التفاصيل بغرض التشويق، يليه استعادة لسرعة السرد من خلال التلخيص (بعبارة الفيلم البوليسى: "وهكذا، نعرف الآن أن س لا يمكنه أن يكون قد...").

الكناية والاستعارة :

تلك هى إذن الاستراتيجية الواقعية: ربط التفاصيل بالحبكة، والجزء بالكل. إنها علاقة كناية. ومن مظاهر تلك العلاقة فى السينما لقطة وجهة النظر. لا تسجل قصاصة الواقع بالفعل ما لم تتخذ مكانها فى القصة، فى السياق المروى diegesic context، أو بمعنى آخر، ما لم يعرف إن إحدى شخصيات الفيلم تنظر إليها، فتعطيها وجودها الواقعى داخل الفيلم. فى الحالة العادية تتخفى تلك البنية متظاهرة بأنها طبيعية، وعادة ما تبدو كذلك. لكنها تظهر للعيان على نحو فاضح فى فيلم **باب الحديد** لـ "يوسف شاهين" (انظر الفصل الخامس). تتخذ نظرة الأعرج للحياة طريقها للتحلل، حيث يؤكد تفتتها البصرى الذاتية الصارخة. ومن ثم، يغادر الأعرج بنظرته الخاصة عالم الأصحاء ونظرتهم العامة للحياة.

يمكن القول أيضًا بأن الفرد يغادر المجتمع. وربما يكون ذلك التضمين هو السبب فى الحذر الذى يجرى به عادة فصل عالم الغيب عن عالم الشهادة فى السينما العربية لو لزم الأمر، وفى عمل ذلك الفصل بأسلوب يحاول إجراء عمليات الوصل والقطع بأكبر قدر ممكن من الطبيعية، مع إخفاء مواضع القطع والوصل بأسرع ما يمكن. وبالطبع، قد يزداد قبول ذلك الأسلوب لو كان من فى علم الغيب شخصا لم يلتحق بالمجتمع بعد، أوبعبارة أخرى، لو كان طفلا. فالطفل مثله مثل الرجل المجنون لدى "يوسف شاهين" لا يمكنه الشهادة قانونا، لا يمكنه أن "يقول" أى شىء. وبذا، يكون بتعبير السينما فى موقع رؤية متميز. فى الفيلم السورى **أحلام المدينة** الذى أخرجه "محمد ملص" سنة ١٩٨٤ يتجمع نبض حياة مدينة بأكملها، هى مدينة دمشق، فى نقطة استراتيجية من تاريخها الحديث، من خلال عينىّ صبى صغير، إذ يتراقص البصيص المتقطع لكل الحكايات الصغيرة للجيرة ظهورا واختفاء، بينما يراقبها الصبى يوما بعد يوم. يجعل المخرج الحدود الفاصلة بين نظرة الصبى وما يجرى أمام ناظريه خفية تماما، فلا يوجد أى إحساس حقيقى بالتفتت. ولكن أحداث الواقع العَرَضية ونوادر الشخصيات ترتبط ببعضها البعض من خلال رؤية الصبى لها.

وعندما يبدأ الطفل أخيرًا فى المشاركة فيما يجرى حوله من أحداث، يُصفق باب فى وجهه ، فتصطدم به رأسه بشدة ويسيل الدم من جبهته ليغطى عينيه. ولا يصير الطفل جزءا من العالم بمجرد مراقبته له من الخارج، بل بالإقدام على اقتحامه، ولمس الطبيعة الفظة للأشياء. أو فى حالة الفيلم التونسى **ريح السد** الذى أخرجه "نورى بوزيد" سنة ١٩٨٦ يمر الصبى بطقس مرور من خلال وقوعه ضحية اعتداء جنسى شاذ. قدم الرعب فى هذا الفيلم كما قدم فى فيلم **كفر قاسم**، إذ تم تمثيله جزئيا، لكن بما يكفى لإظهاره. كما أن ما يثير القلق فى الفيلمين ليس مجرد الفعل المرعب، بل تناقضه مع أضداده، اللمسات الحسية الرقيقة للنجار الشاب بطل الفيلم التى لا تقف عند مجرد احتضانه للتماثيل الخشبية التى يصنعها، لكنها تبدو أيضًا فى لفحات الريح، والنار، والماء فى الفيلم، وفى سياق مدينة صفاقس القديمة ذات الحضارة العريقة. إن أحاسيس المدينة وعناصرها تصارع ذلك الفعل المرعب.

يندر وجود مثل ذلك الصراع فى السينما العربية، كندرة وجود الرأى الواضح فيها، فتلك السينما لا تتساوى مع الحسية التى يفترضها استشراق القرن التاسع عشر. قد توجد الحسية فقط فى الأركان الضيقة المظلمة، كالمكان الذى يخبِّئ فيه الطفل بطل الفيلم المغربى **وشمة** الذى أخرجه "حميد بنانى" سنة ١٩٧٠ كنوزه. وهناك مع التقديس الأعمى الذى يبديه أبوه بالتبنى نحو رموز الدولة والدين، يجلس الطفل الصغير فى صمت وهو يحتضن بيضة وريشة. لكن تلك الحساسية تواجه مرة أخرى بالعنف، ويحدث اغتصاب جنسى شاذ مرة أخرى. لكن الاغتصاب يقدم فى ذلك الفيلم ضمنا، ويمثل فقط تمثيلا مجازيا بمشادة تنشب بين طائرين على الأغصان التى تعلو رأسى الصبيين.

لا يدهشنا ذلك الالتفاف حول الموضوع من خلال الاستعارة، إذ لا يقتصر الأمر على الجنس أو العنف، بل يجمع موضوع واحد بينهما معا، هو موضوع الجنسية المثلية، الذى تعالجه كل السينمات تقريبا بعين العطف. وعلى أية حال، يمكن القول بأن العنف على الشاشة غالبا ما تذيبه -لدهشتنا الشديدة- تلك القياسات التمثيلية .analogies والفيلم الجزائرى **نوة** الذى أخرجه "عبد العزيز

طولبى" سنة ١٩٧٦ (*) مثال جيد لذلك. نحن نسلم بأن ذلك الفيلم قد صور على شريط من مقاس ١٦ مللى وتم تكبيره إلى مقاس ٣٥ مللى، فتلطخت صوره ذات اللونين الأسود والأبيض، مما أعطاها إحساسا بخشونة التحبب والاتساخ يندر وجوده فى السينما العربية. كما نسلم أيضًا بأن الفيلم قد صور فى موقع الأحداث، وهى بالتحديد أحداث اندلاع المقاومة ضد الفرنسيين. لكن قوة الفيلم لا تنبع من أداء الأحداث أو إعادة بنائها حرفيا. وفى الحقيقة، لم يعرض الفيلم أبدا أية لقطة تصور جزائريا يحارب فرنسيا، فبدلا من ذلك، ظهرت أعمال العدوان والمقاومة فى طول الشاشة وعرضها فى صورة فلاح يحاول أن يحارب جرارا يغزو أرضه برشقه بالأحجار، وفى صورة أجنة الدجاج وهى تناضل داخل قشر بيضها الذى تم تهشيمه برميه على الأرض، وفى صورة كلاب مذبوحة أسكتها الموت عن النباح دفاعا عن مزارع الفرنسيين.

أما الجنس فى السينما العربية فهو يعتمد كثيرا بالتأكيد على الاستعارة، سواء كان ذلك بسبب الرقابة أو بسبب البنية الفنية للفيلم. ومن المؤكد أن الاستعارة بوصفها نوعا من الأخطاء غير الدقيقة تناسب الكوميديا التى تدور كل تباديل موضوعاتها حول الهوية والأخطاء. لكن إذا أتينا للواقعية، فعادة ما توصف الاستعارة بأنها زائدة أدبية أو "رموز للاختباء خلفها" (١٣). يتم فى تلك المجالات الخلط بين القياس التمثيلى **analogy**، والاستعارة **metaphor** ، والرمز **symbol** . لكن ما يثير الرثاء فيها هى الصورة "المنفردة"، ككنكة قهوة تغلى وتفور فى المطبخ مثلا فتعنى اضطرام الهوى فى المخدع. لكن فرض القواعد يدخل مرة أخرى وقد تم تعبئته مسبقا باليقين: فى الواقعية لابد أن تكون الأشياء حقيقية، وأن تعرض على نحو مباشر. لكن السينما العربية لا زالت لا تعرض الجنس، ويُشك فى أنها قد تعرضه أبدا، أو أنها قادرة على عرضه، أو ينبغى لها عرضه. ورغم كل شىء، أيهما أكثر إثارة، نظرة من باكال لبوجارت، أم عرق غزير يبلل ملاءات الفراش؟ إن النظرة هى تلك الشذرة الواقعية التى تربط كل الأشياء ببعضها رباطا حسيا عن طريق الحقيقة الواقعة التى تحملها .

(*) ورد الفيلم توة لدى بجاوى (ب.ت .) بتاريخ ١٩٧٢ . (انظر مراجع المترجمة)

لا بأس من القول بأن الاستعارة هى تحطيم الخطاب السائر بإزاحتها إياه إلى مستوى آخر وبارتقائها به إلى دلالات جديدة. لكن ينبغى الاعتراف بأن الخطاب السائر – الذى يبدو ظاهريا فى هيئة خط من العلامات البريئة – منزوع هو ذاته من نسيج، لولاه لكان شذرات اعتباطية، تحدث، ويتكرر حدوثها بحيث لا تبدو فقط واقعية، بل تكتسب دلالة أيضا. فلنأخذ مثلا الماء والدجاج اللذين يتكرران مرارًا وتكرارا فى سياقات مختلفة فى فيلم "لاخضر حامينا" **ريح الأوراس**، حيث تظهر هاتان التفصيلتان العاديتان فى إطار صياغة تدخل عليها تعديلات بسيطة بمرور الوقت، بحيث توحى بما ينتاب الأم تدريجيا من فقدان للاتجاه. فبنهاية الفيلم، يتم حبس المياه فى صنابير تجود بقطراتها حسب أهواء الفرنسيين، وهى التى كانت متاحة للأم بلا حساب فى منزلها الجبلى. أما دجاجاتها التى ربتها بالمنزل، والتى كانت تأمل أن تبادلها بابنها الأسير، والتى كثيرا ما هشتها بعيدا عنها، فقد صارت الآن مجرد جثث كسيحة. الوسيلة السينمائية بسيطة، والرسالة التى توصلها واضحة ومباشرة: إن الحرب الواقعية تغير معنى كل شىء، حتى الأشياء البسيطة للحياة اليومية. وبرغم ذلك لا يعرض الفيلم الحرب نفسها.

هذا الأسلوب فى ترتيب التفاصيل يجعل الصورة بأكملها تبدو ملموسة، وعيانية، وواقعية. ويعتمد ذلك الأسلوب على التفتيت البصرى الذى يحدث عرضا. ففيما عدا شىء من الاستخدام المبتذل جدا للقطات القريبة الشارحة (التى غالبا ما تصاحبها فى الخلفية موسيقى دالة على المزاج بشكل مترهل)، نادرا ما يقاطع أى شىء الفضاء البصرى فى السينما العربية. لذا، غالبا ما ترتبط مثل هذه المقاطعة بشىء بغيض. فلنأخذ مثلا تفتيت الصورة البشرية فى الفيلم التونسى **صراخ** الذى أخرجه "عمر خليفى" سنة ١٩٧٢. نجد فى اللقطات الافتتاحية للفيلم حركات غريبة، أو مترددة، أوفجائية لأيدٍ وأقدام تعطى انطباعا بأن جسم صاحبها ليس على ما يرام، وهو فى الحقيقة جسم فتاة شابة تم اغتصابها. لقد نظر إليها الفيلم وتناولها جزئيا باعتبارها مجرد كتلة من اللحم، وقد تحطم إدراكها لنفسها ككل متكامل، ومزق بدوره الشاشة بأكملها.

مثال آخر لافت للنظر لتلك الاستراتيجية فى الفيلم الكويتى **بس يا بحر** الذى أخرجه "خالد الصديقى" سنة ١٩٧٢ فى هذا الفيلم يتحول نضال غواص شاب من

صيادى اللؤلؤ، ودفاعه عن كل أمانيه إلى سيمفونية من الصور الكريهة. فالديكور ممزق الأوصال بنفس القدر كالأجساد، فجميع الجدران والأرضيات والسقوف والأيدى والأصابع تلف، وتومض، وتنطفئ على الشاشة. وهذا الأثر الأخير ناتج عن مونتاج نابض بالحياة، حيث توضع شذرة ضد أخرى، بينما يوقف لأطول وقت ممكن أى سياق متكامل مستقر مطمئن.

هذا أيضًا نادر فى السينما العربية. ويمكننا أن نعتقد أن هاتين التقنيتين اللتين ترجعان إلى نوع قديم من السينما، هو نوع الأفلام الصامتة، وأن هذا الاتجاه المتأثر بنظريات إيزنشتين لم يعد مقبولا لدى معظم صانعى السينما العرب، ذلك بافتراض أنه كان مقبولا حقًا من قبل. والمؤكد إن الريط فى السينما العربية بين المشكوك فيه وغير الصحى وبين التفتيت البصرى يبدو مستمرًا بالطريقة التى تستخدم بها " الواقعية الجديدة " فى مصر اللقطات القريبة جدًا (كلوز آب). إن اقتطاع الجسم نفسه، أو بالأحرى التحديق فى جزء أو آخر منه بالتفصيل قد يدرك ذهنيا على أنه تقديس للجزئيات الظاهرة (فيتيشيزم).

فى الفيلم المصرى **الطوق والأسورة** الذى أخرجه "خيرى بشارة" سنة ١٩٨٧ مثلا، تتحرك الكاميرا حركة عرضية بطيئة مصورة عنق الأم ووجنتيها فى لقطة قريبة جدا. وعندما تكبر الابنة فيما بعد فى الفيلم، تتسلق الكاميرا نفس العنق ونفس الوجه فى هيام (تلعب الممثلة نفسها الدورين). لكن تثبيت الكاميرا على الممثلة لا يوقف مجرى القصة، إذ تموت المرأتان كلاهما بعد تعذيب رهيب يتناول رأسيهما. يظهر هذا النوع من المفارقات أيضا فى فيلم "محمد خان" **زوجة رجل مهم**، حيث يحدق رجل الشرطة "المهم" الذى شعر بأنه يمتلك العالم فى أجزاء جسم زوجته التى تعيش فى عزلة، إذ يدور بناظريه على إحدى قدميها، ويتسلقها بعينيه، ثم يكرر ذلك فيما بعد بولع إلى شحمتى أذنيها. لكنه عندما يفصل من وظيفته "المهمة" يترنح دون أى رابط بالسياق ولا بالواقع. وعندما يصطحب زوجته التى تتضور جوعا إلى ما يمكن أن يوصف بأنه مأدبة يعتبر وصوله إليها انتصارا انتزعه بشق الأنفس، تصور الكاميرا كل لقمة من الطعام فى لقطات قريبة جدا، فيبدو الطعام ميتا، رهيب الشكل، كجيف أوقطع من مواد بلا روح.

الواقعية المصرية قديما وحديثا :

ما الذى تعنيه لقطة واحدة لقطعة واحدة من الطعام؟ يكتب الناقد الفرنسى "فرانسوا جوست" عن ذلك فيقول: "إن التعبير بالصورة تنقصه المعايير النحوية التى تسمح له بأن يدل على الفرق بين نسخ الواقع والتعبير عن الواقع فى خطاب" (١٤) . فإن لم تستخدم الكاميرا لالتقاط أجزاء من المشهد والانتقاء منها ووضعها فى علاقات ذات دلالة مع بعضها البعض أو مع السياق فما الذى يستخدم لفعل ذلك إذن؟ كان ذلك الدور يلقى على كاهل الشخص المتكلم بدرجة أوبأخرى منذ الأفلام الناطقة الأولى. فلو ظهرت على الشاشة لقطة منفردة لبيت، وبدت بلا معنى، سيتغير الوضع لو نطق صوت ما قائلا: "هذا بيتى" أو"لقد كان هذا البيت بيتى". عندئذ، يصير هذا الشخص مجرد واحد من جماعة من الناس يمكنهم جميعا أن يتحدثوا عن منازلهم، أوحتى يتجادلوا حولها.

يبدو أن هذه هى الواقعية المصرية، لو استقينا حكمنا من أفلام الرجل المعروف بأنه" أبو الواقعية المصرية " ، " صلاح أبو سيف ". لقد اتهم " صلاح أبو سيف" حقا بتهمة الانزلاق إلى الاستعارة من حين إلى آخر. لكن أفلامه عموما مفعمة بالحياة، إلى درجة يستحيل معها على أية أداة أدبية مهما كانت أن تبطئ من إيقاع أفلامه. إن المهم لديه هم الناس لا العلامات. قال "صلاح أبو سيف" فى تحقيق أجراه معه الناقد التونسى "خميس خياطى": "قد أكون المخرج الوحيد الذى عرف كيف يترجم (الشخصية المصرية) كما تبدو فى الواقع، فهى شخصية لاتشكلها الأزياء بمفردها. لكن المواقف والمشاعر تشارك فى رسمها" (١٥). ونقطة الأزياء ذات أهمية خاصة؛ لأن شخصيات أفلام صلاح أبو سيف لا تكون أبدا "وجوهًا فى منظر طبيعى"، مهما كانت ديكورات الفيلم.

فلو أردنا نعت شخصيات "صلاح أبو سيف" بوصف لقلنا إنها وجوه فى المجتمع. وجوه مشغولة بمباريات الأخذ والعطاء التى لا تنتهى، والتى ما تلبث الكاميرا أن تنغمس معها فى الخاص، حتى تقفز عائدة إلى العام. ولهذا السبب، ذكرنا بعضا من أفضل أفلامه فى سياق ذكرنا للأجناس الفيلمية الكوميدية

المحملة برسالة اجتماعية (الفصل الرابع)، وللميللو دراما (الفصل الخامس). وفى الحقيقة، قد تبدو بعض أفلامه ذات ارتباط طبقى، بإكثارها من الإظهار الصريح للكيفية التى ترغم بها الظروف الاقتصادية الناس على الثبات فى مستوى اجتماعى واحد. عمل "صلاح أبو سيف" مساعدا للمخرج "كمال سليم" فى فيلم **العزيمة** (١٩٣٩)، الذى عرف بأنه أول فيلم واقعى مصرى بسبب وجود مسألة الطبقات فيه، والتى غابت عن الشاشة العربية حتى ذلك الحين. واستمر "صلاح أبو سيف" فى وضع تلك الطبقات فى أفلامه، لا سيما الشريحة السفلى من الطبقة المتوسطة، ناثرا العديد من قصصها على الشاشة.

لكن للإنصاف، نقول إن أفلام "صلاح أبو سيف" أكثر تركيبا من ذلك. فعلى حين يمكن للمخرج المتوسط المستوى أن يضع الخصال الطيبة للفقراء مقابل الخصال الشريرة للأغنياء، نجد "صلاح أبو سيف" يخلطها ببعضها البعض. وبرغم أن فيلم **الكداب** (١٩٧٥) ليس من أفضل أعماله إلا أنه مثال طيب للخلطة الطبقية اللذيذة التى يصنعها "صلاح أبو سيف". فى ذلك الفيلم، يمل صحفى شاب مما يجده فى عالم الإعلام والصحافة والسينما من أكاذيب وأوضاع، فيهيم على وجهه فى حى سكنى فقير ليحيا فيه حياة أصيلة ويمر بخبراتها وسط الناس. ولا تكمن المفارقة هنا فقط فى مجرد أنه وجد كذابين وغشاشين فى ذلك المكان أيضا، بل فى أنه مذنب كالجميع بإخفائه لهويته الحقيقية.

وذلك فى الحقيقة جانب مدهش فى بعض أفلام "صلاح أبو سيف": لا يوجد من هو برىء حقا. وغالبا ما يكون على البطل نفسه أن ينغمس فى الخطيئة قبل أن يتمكن من الإقلاع عنها. فبطل الفتوة يلجأ لاستخدام النفاق والغدر. وبطل شباب امرأة ينغمس فى علاقة شهوانية وحسية. لا توجد هنا صويات زجاجية. والنتيجة الطبيعية لذلك هى أنه حيث إن الجميع يشاركون إلى حد ما فى اقتراف الإثم، فلابد أن يعم التطهير الجميع كى يكون تطهيرا كفؤا. وكثيرا ما تنتهى أفلام "صلاح أبو سيف" بصخب وصياح أهل الحى بكامل هيأتهم. وفى الكداب يتجه أهل الحى نحو الكاميرا صائحين: "سنتكلم!" فضلاً عن ذلك، لو أخذنا فى اعتبارنا تاريخ

إنتاج الفيلم (١٩٧٥) سيعرف المشاهد بالقياس المنطقى أن الاعتراف المطروح لا يتعلق فقط بشخصيات الفيلم، بل بكل مصر، إذ إنه يكشف العار المستور لسنوات الناصرية.

عادة ما تكون مصر بأكملها هى موضوع أفلام "صلاح أبو سيف"، فهو يحب أن يرى كل طبقات المجتمع المصرى وهى تتفاعل مع بعضها البعض، سواء صور الفيلم فى إطار حى فقير يحكمه الأغنياء ويتبخترون فى أنحائه، أم صور فى حجرة ضيقة، كفيلمه الكوميدى **بين السماء والأرض** (١٩٥٩)، حيث ينحشر الأغنياء مع الفقراء فى ضيق بليغ. وقد استخدم المخرج "محمد أبو سيف" تلك الأداة، أداة العالم الاجتماعى المصغر، أيضا فى فيلمه **نهر الخوف** (١٩٨٨) وهى أداة مألوفة للسينما الغربية أيضا التى تصور الرعب المشترك الذى تمر به مجموعة من الناس فى طائرات تهبط اضطراريا أوسفن تغرق. فى فيلم **نهر الخوف** تتجمع أيضا كل فئات الأمة فى مكان مغلق لتتفاعل مع بعضها البعض، إذ تنتاب أحد الشباب نوبة هستيرية بعد اتهامه ظلما بارتكاب جريمة آثمة، فيخطف أتوبيسا نهريا. وبعد الكثير من التفاعل الاجتماعى مع الآخرين، لا يثبت براءته فقط، بل يثبت أيضا نقاءه وإنسانيته الفعليين، ويعيده المجتمع إلى أحضانه.

تفترض مثل هذه النهاية بالطبع مجتمعا شديد التماسك، بسبب كل ما فى الفيلم من نزاعات وفروق طبقية. وهذا نوع من الكناية المصرية، حيث لا يستعيد الفرد موقعه فى المجتمع إلا لو كانت عودته لموقعه دالة على تماسك المجتمع. وقد يفسر تماسك مصر القديم قدم تاريخها غياب هذا النوع من الواقعية من سينمات الأمم العربية الأحدث عمرا. يفترض هذا النوع من الواقعية الكثير من المرونة. وهناك من يقولون إن الواقعية المصرية تسير نحو الأفضل ؛ لأن شاشتها تشمل الطبقات الجديدة التى أتى بها اقتصاد عدم التدخل الحكومى (**الانفتاح**) الساداتى. فالسباكون الذين كونوا ثروات كبيرة فى عصر ازدهار البناء الحالى يدخلون أراضى كانت محرمة عليهم من قبل لقداستها الشديدة، سواء كان ذلك فى المجتمع أم على الشاشة.

لا يقف الأمر عند ذلك الحد، بل إن أى ممثل جديد شاب من جيل "النجم الذى يسكن بجوارنا"[٦٦] قد يصلح فعلا للقيام بدور السباك، فقد خبا نجم معبود جماهير حفلات الماتينيه الذى لا يقوم إلا بأدوار بطولية. الأدوار تتغير، والوجوه الجديدة تبتسم على شرائط السليلويد وفى المجتمع، والفيلم يزداد ثقلا، أم تراه فقد ملامحه المعروفة تحت طبقات الشحم التى غطته؟ كيف يمكن لصانعى الأفلام أن يمثلوا السلوك الواقعى تحت شروط جديدة تماما؟

أحيانا قد تؤدى الشروط الجديدة بالمرء إلى فقدان القدرة على تحديد الاتجاه، كما قد يحدث له لو ذهب إلى بلد أجنبى. لهذا السبب قد يساعدنا على الخروج من بطن مصر – ليتسع أمامنا المنظور قليلا – أن نذكر نهجين كلاسيكيين تسجيليين، سبيلين مختلفين لتناول الواقع غير الروائى، نهج "فلاهرتى" ونهج "جريرسون". يفترض "فلاهرتى" وجود نوع من النقاء الاجتماعى البدائى فى الأماكن النائية، فيبدأ من المركز، من البيئة، ثم يتجه منها خارجا إلى أنماط السلوك المتوقعة فى تلك البيئة. أما "جريرسون" الذى يصور بعض اللحظات سريعة التبدد فى المشهد البريطانى فيبدأ بدلا من ذلك بالسلوك، ثم يرتد منه عائدا إلى البيئة التى خلقته منطقيا.

ربما كان هذا الاختلاف اختلافا تخطيطيا، لكن، ما معنى هذا فى مصر؟ صنع صلاح أبو سيف –الذى يعرف أن المركز موجود هناك– الواقعية كما صنعها "فلاهرتى". لكن الواقعيين المصريين الجدد الذين قد لا يكونون متأكدين من وجود المركز إلى هذا الحد؛ قد يصنعون الواقعية كجريرسون. فالمركز إما أنه غير ثابت، أو لم يعد هناك إحساس بوجوده. ففى فيلم **سكة سفر** الذى أخرجه "بشير الديك" سنة ١٩٨٦ مثلا، يحدث انزلاق غدوا ورواحا، ليس فقط من قبل القرية المصرية التى ترحل للعمل فى الخليج، بل انزلاق للمعايير، حيث تتشوش دوافع الناس بفرص الإثراء الذى يهبط على الجميع فجأة ودون توقع. تتداعى القرية حتى قبل أن يغادرها أى فرد. يحدث نفس الشىء فى فيلم **عودة مواطن** الذى أخرجه "محمد خان" سنة ١٩٨٦، فثروة الأخ الأكبر الذى عاد بها من الخليج لأخوته وأخواته الذين يعيشون فى القاهرة لا تثرى دائرة الأسرة، ولاتجلب لها ازدهارا فى موقعها،

بل تمزقها، حيث يسير كل فرد من أفرادها فى الطريق الذى يحقق له أحلامه الشخصية، والتى لو كانت فى أفلام الخمسينات والستينات لحال دون تحققها نقص الإمكانات المادية والإحساس القوى بمقتضيات اللياقة الأخلاقية.

لكن إذا كانت العلاقات التقليدية فى طريقها للتحلل، ستبزغ علاقات جديدة. ففى قصة الخادمتين فى فيلم **أحلام هند وكاميليا** الذى أخرجه "محمد خان" سنة ١٩٨٨ مادة ميللودرامية مناسبة تماما؛ فكل من الفتاتين وحيدة تماما فى الحياة، وواقعة تحت رحمة سادة أوسيدات أخساء أشحاء. لكن الفيلم ليس كذلك، حيث أن فتاة القرية تلتقى بفتاة المدينة فى أثناء مشاويرهما لخدمة سادتهما، وتثرثران معا فى تلك الأثناء، ناسجتين صداقة جديدة تؤدى إلى خلق علاقة جديدة تماما، إذ تكونان معا، ووحدهما أسرة . مؤاخاة بين امرأتين لم تعتدها السينما العربية. وعلى الرغم مما تحاطان به من أوقات عصيبة، ومن علامات تشير إلى أنهما قد تقعان ضحية خداع، إلا أنهما تسلكان سلوكا إبداعيا، إلى درجة تسميتهما للطفلة التى ترزق بها إحداهما ثمرة لليلة عابرة قضتها مع حبيبها باسم "**أحلام**".

لكن التقاليد لا تموت بسهولة، بما فى ذلك التقاليد القديمة للأفلام. وبالرغم من أن الفتاتين أمينتان أصلا، إلا أنهما تضطران للتحايل من حين إلى آخر لكسب عيشهما بأيسر السبل. لكن عندما تسرق "كاميليا " – وهى أقواهما وأربطهما جأشا– شيئا أوشيئين ليسا لها، يضربها ناقد عربى واحد على الأقل على أصابعها، إذ يجد الأمر "غير متسق" (١٧) . لكن، أليس هذا هو حجر الزاوية فى الواقعية – أن تثبت التفصيلة الصغيرة الشاذة ما فى طبيعة الكل من سواء ، فلا يبدو مرسوما بشكل مصطنع ؟ كما أن مغازلة الواقعية كجنس فيلمى لكل من شريحة من الحياة (**عينة**) وشريحة أكبر من الحياة (**مثل**) جزء من متعة الواقعية . ومع ذلك يوجد فى مصر الآن قلق بخصوص عبث المعالجات الواقعية الجديدة بالتوقعات والنماذج التقليدية . وأحد الأساليب المختارة للتعبير عن ذلك القلق الإشارة إلى أن "محمد خان" قد تلقى تدريبه فى الخارج (فى المملكة المتحدة) ، وأن ذلك يتضمن تهريبه لقوالب غريبة إلى مصر . من المؤكد أن "محمد خان" يشطح أحيانا إلى حد ما، كما فى فيلمه ١/٢ **أرنب** (١٩٨٢)، وفيه تتابع الكاميرا موظفًا رعديدًا بأحد البنوك فى

تعقبه للص ، حتى دخوله عالم المحتالين ى إليه ذلك اللص، والذى يجمع بين الابتذال والغرابة. والمناورة بأكملها ضرب من التمتع باختلاس النظر من ثقب الباب ، ونوع من بسط لوجهة النظر بحيث تقف – بالكاد – خارج حدود ما تراه بغرض التشويق.

الكاميرا :

إذا كان هناك ما تُجمع الأغلبية على تأكدها منه لكان دور الكاميرا فى الواقعية المصرية الجديدة، فقد عادت الكاميرا فى أفلام الواقعية المصرية الجديدة إلى متناول الناس، إلى المشهد، بعد سنوات من الغياب عنه. والمسألة هنا ليست مسألة نزعة شكلية جافة، كتعديل للزاوية بعض الشىء هنا، أو تحريك الكاميرا بعض الشىء هناك. ولكن يبدو أن ما يحدث هو تحول الكاميرا بشكل متزايد إلى مشارك فعال فى الرحلة التى تجرى حاليا لتجاوز حدود المجتمع الآمن والمغلق للواقعية العتيقة.

من الأمثلة البليغة التى يمكن أن نضربها بشكل خاص لذلك الدور الذى تلعبه الكاميرا فيلم **سواق الأوتوبيس** الذى أخرجه "عاطف الطيب" سنة ١٩٨٣، فهو مثال جيد لكل اعتبارات الواقعية المصرية الجديدة، إذ يفى بكل المعايير المفترضة، حتى أبسطها، فيتناول الموضوع "الصحيح"، و"يعرض" الناس الصحيحين: الطبقات الدنيا، بالإضافة إلى بعض الفئات الاجتماعية المحدثة من الانتهازيين الذين ظهروا بعد تولى "السادات" الحكم. لكن فى غضون المحاولات التى يبذلها سائق الأتوبيس للحصول على مساعدة من أشقائه وشقيقاته الأفضل منه حالا من أجل إنقاذ ورشة أبيه ومعنوياته، تثور حوله دوامة من الوجوه والأماكن، والقصص، فى دائرة من الاعتذارات والتبريرات المثيرة للغثيان، يرجع سببها إلى تفكك الأسرة بقدر ما يرجع إلى الأوهام التى تداعب أفرادها كُلا على حدة.

لا يهتم صانعو هذه الأفلام بظواهر ضغط الصورة **foreshortening**، والإزاحة البصرية **parallax**، وكل القواعد اللازمة لصناعة الفيلم "الجيد". وهذه ليست لعبة

من ألعاب المدرسة التعبيرية: تصوير الشقق السكنية الرثة، والجماهير الزاحفة بطول الأزقة بنفس الكاميرا التى تصاحب البطل فى رحلته وقد تعلقت بأذياله، كاميرا نشطة الحركة فى حالة بحث لا يكل.

إن ما ساعد السينما المصرية ليس مصوروها الموهوبون الجدد فقط ("سعيد شيمى"، و"طارق التلمسانى"، و"محسن نصر") بل أيضًا – وللمفارقة– تدهور أحوال الإستوديوهات القديمة بفعل الإهمال، وعجزها عن توفير ديكورات ترضى المخرجين. وفى الجزائر، لم توجد أبدا إستوديوهات قادرة على بناء مناظر اصطناعية، فكان كل شيء فيها "واقعيًا" منذ البداية، ولا يلزمه إلا مجرد تقطيعه وفقا لآليات السينما. والأمر كما قال واحد من أفضل المصورين الجزائريين، هو "يوسف الصحراوى"، فى سنة ١٩٨٢: "لابد أن يتشرب المصور بالفضاء الذى سيكون عليه بالضرورة أن يغلقه بتأطيره له" [١٨]. لكن عندما حذا المخرج الجزائرى "مرزاق علواش" فى فيلمه **رجل ونافذة** (١٩٨٤) حذو نظرائه المصريين فى السباحة ضد تيار الممارسة "الصحيحة"، بدورانه مرارا حول مائدة الطعام الموضوعة لصق إطار الصورة ليرينا ماذا؟ فضاء ممتدا؟ لا. لم يقصد أبدا أن يرينا فضاء محدودا. لقد انتهت الأسرة من تناول طعامها، وجلس أفرادها أمام التليفزيون. وهم لا يشاهدون التليفزيون بالضرورة، ولا حتى يتبادلون النظرات أو الأحاديث مع بعضهم البعض، ولا يكونون مجموعة ولا دائرة أسرية بأية طريقة أخرى على الإطلاق. والكاميرا تدور وتدور كما لو كانت تهدف إلى جمعهم معا. لكن الجميع يرون مدى ما هم عليه من تباعد. فضلا عن ذلك، لا يؤدى إصرار الكاميرا على الحركة المستمرة إلا إلى تعميق الانطباع الذى ينتابنا بما فى الصورة من طبيعة صامتة، ساكنة، شاحبة.

وفى سوريا أيضا، تلعب الآن بعض الآليات على "الواقعية"، وهى الآليات نفسها التى يفترض أن تضمن لها صورتها الكاملة بمقتضى القياس المنطقى. فى فيلم **نجوم النهار** [*] [١٩] مثلا، الذى أخرجه "أسامة محمد" سنة ١٩٨٨، تظهر فى

(*) ربما يقع هنا رقم الهامش (١٩) من هوامش من هذا الفصل ، حيث سقط هذا الرقم تمامًا من الطباعة فى الإنجليزية ، وأرى أن هذا الموقع أنسب ما يكون للتعليق الوارد فى الهامش رقم (١٩) . (المترجمة)

نفس الإطار صورة قريبة جدا مصورة بالفيديو لوجهى طفلين، تتناقض كثيرا مع مجمل الإحساس الذى يعم حفل الزفاف، وهذه كناية لاذعة! صورة ضد أخرى، أو ربما "الواقع" يرد على "الواقعية".

عينة فيلمية : إنقاذ ما يمكن إنقاذه

إن فيلم **إنقاذ ما يمكن إنقاذه** الذى أخرجه سعيد مرزوق سنة ١٩٨٥ فيلم مصرى ينتقل بالتصوير القياسى المنطقى السينمائى التافه أحادى الجانب إلى عمق عالم الجدل، حيث تمارس الكاميرا رقصة تانجو صغيرة مع "الواقع". القصة فى خطوطها العريضة عن شابة وشاب مصريين يتقابلان على متن طائرة عائدة إلى القاهرة، ويفترقان بعدها ليمضيا فى طريقين عكسيين، فيمضى هو فى طريق الفساد، وتمضى هى فى طريق الالتزام الاجتماعى. والفساد الذى يمضى فيه الشاب من نوع "الخمر والنساء ومجالس الطرب"، وقرب نهاية الفيلم يتعين إنقاذ الفتاة فى بيته "من مصير أسوأ من الموت" على يدى شخص متعصب دينيا، يصل فى الوقت المناسب بالضبط، كالفارس فى الأفلام الأمريكية. لكن "قصة الفيلم ليست هى الفيلم"، فالقصة الحقيقية تكتب بالشخصيات السينمائية للفيلم .

إذا أمكن للمرء أن يقول بأن **سواق الأوتوبيس** يؤلب محيط الفيلم بصريا ضد مركزه، فإن **إنقاذ ما يمكن إنقاذه** يؤلب مقدمة الصورة ضد خلفيتها، وهى ديناميكية أُهملت إلى حد بعيد منذ سينما الستينات فى العالم العربى. ومن أحد أوجه تلك الديناميكية استخدام "سعيد مرزوق" الاستطرادى لعمق المجال، ففى العديد من المشاهد المختلفة، وبينما تعقد التحالفات وتحل، تنتقل الفكرة بصريا بتشكيل وإعادة تشكيل مثلثات فى فضاء الصورة. فبينما يتحاور شخصان فى مقدمة الإطار، يحدد الرجل الغريب مدى خط البصر فى العمق. لكن مع تغير الآراء وانتقال موضع الولاء تتحرك إحدى الشخصيات من مقدمة الإطار إلى خلفيته، ثم إلى خارجه ليحل محلها الرجل الغريب الذى صار الآن داخل الإطار. إن هذا ليس فقط بالأمر غير المعتاد فى سينما تسطح فضاؤها بهذا الشكل فى أحد إستوديوهات

التليفزيون، أوفى إحدى حكايات الحركة الأمريكية الخطية المليئة بالأزيز والضرب، لكن برؤية هذين الاثنين أيضًا وهما يتشكلان ويعيدان التشكل ينصب التأكيد على زوج واحد بارز من الناس، على بطل وبطلة كان يمكن أن يتشكلا، لكنهما لا يتشكلان أبدًا.

هنا حواجز من كل الأنواع (اجتماعية واقتصادية وما إلى ذلك) تقف أمام تشكل هذين الزوجين من الناس. وهكذا، يكثر سعيد مرزوق من استخدام الحواجز حرفيا فى تكوين الكادر، فيصور مشاهده من خلف عراقيل متنوعة: حوائط، وأعمدة، أو حديد زخرفى، وأهمها الناس. تتابع اللقطة الطويلة المصاحبة للبطلة عند وصولها لمطار القاهرة فى بداية الفيلم، وتظل تتابعها فى مسار مستقيم أثناء مرورها بالإجراءات الرسمية للوصول. لكنها لا تُرى إلا من وراء حشود الناس الذين يموجون بالحركة حولها، حاجزين بينها وبين الكاميرا. إن هذا ليس مجرد حس واقعى جزئى مفتت، حيث إنه يتبادل مع اللقطات التى يملأ فيها وجه البطل الكاميرا وهو يتسكع فى صالة كبار الزوار، فهو رجل ذو صلات، والآخرون يزيلون كل ما من شأنه أن يعترض طريقه.

إن اختراق البطلة ذات الإمكانات المتواضعة للزمان يرهقها قدر ما يرهقها اختراقها للمكان، وقد أشار الفيلم إلى ذلك بتقنية أخرى، حيث إن سعيد مرزوق يستغل المونتاج أكثر مما اعتادت عليه السينما فى أيامنا تلك، فبينما يسارع البطل وصديقه إلى الارتداد بذاكرتهما للماضى فى لقطات مرتدة (فلاش باك) متنوعة، يعودان بعدها للحاضر وهما يقهقهان على ذكرياتهما المتنوعة، تصدمنا رؤيتنا للبطلة وهى ما زالت فى سيارة الأجرة قريبا من المطار، وقد حجبتها هذه المرة حركة المواصلات.

لا يستخدم "سعيد مرزوق" دائما التقاليد الواقعية المعتادة فى صنع الاستمرارية عن طريق التجاور، أو بمعنى آخر، فكرة أن ما يراه المرء بعد لقطة ما يحدث فعلا بعد تلك اللقطة وإنه ينتج عنها منطقيا عادة بمقتضى السبب والنتيجة. أى إن ما يراه المرء فيما بعد حدث فى الواقع بسبب ما رآه من قبل. بدلا من ذلك،

غالبا ما ينظم "سعيد مرزوق" مشاهده وفقا لمبادئ مكانية، مستغلا تقنية تصوير مجموعة من المشاهد بلقطة واحدة plan sequence بأكثر مما اعتادته السينما العربية، فهو يصور مثلا عديدا من المشاهد بحركة للكاميرا تتخذ شكل حرف L كالتالى: تدخل الكاميرا إلى عمق الغرفة لمسافة قصيرة، تتبعها بحركة مستعرضة إلى مسافة طويلة بعرض الغرفة، راسمة بحركتها حرف L ، أوضلعى مستطيل. وغالبا ما لا يكون ارتباط المشهد التالى ارتباطا زمنيا ولا سببيا بما سبقه، لكنه يرتبط به ارتباطا دلاليا ومكانيا. بمعنى آخر، يكون المشهد التالى هو الجدال نفسه الذى سمعه المرء لتوه، لكنه يجرى معكوسا، بالسلب، ويصور بلقطة أخرى تتخذ مسار حرف L لكن فى صورته المرآوية، صورة الضلعين الآخرين للمستطيل. وهكذا، وحيث إن جانبى المستطيل قد جرى استكشافهما اتساعا وعمقا، فإن جانبى الجدال يعرضان أيضا عرضا منظما. وهكذا، يتضح أن الجانبين ليسا متعارضين فقط، لكنهما متكاملان أيضا على نحو غريب، يضيف إلى تعقيد ما قد رآه البعض كقصة وطنية لا لبس فيها

لكن يتضح أن "سعيدًا مرزوق" يستخدم الكاميرا لتوضيح جدليات الواقع، وذلك باستغلاله للدائرة بأكملها، للزاوية التى مقدارها ٣٦٠ درجة. ومن أمثلة ذلك : مشهد فى بدايات الفيلم، كل ما يمكن أن يراه فيه المشاهدون... لا شىء. نرى فى ذلك المشهد عوائق ، أشرعة تخفض فتحجب ما يدور خلفها تماما، لكننا نسمع أصواتا مكتومة وموسيقى، ويصير واضحا أن هناك من شرع فى الرقص خلف الأشرعة. وبينما يزداد نفاذ صبر المشاهد تشوقا لرؤية ما يجرى، تبدأ الكاميرا فى الانزلاق بحركة مستعرضة على الأشرعة، لتصل أخيرا إلى ما خلفها؛ مصورة كل ما تصادفه فى مسارها الملتف بزاوية مقدارها ٣٦٠ درجة بلقطة مائلة عميقة deep angle shot لنرى فتاة ترقص فى قارب. إنها ليست مجرد لقطة لتعذيب المشاهدين بحجب ما يرغبونه عنهم، إذ يتيح المخرج للمشاهدين رؤية الراقصة من جميع الزوايا الممكنة. لقد كان التوتر الذى حفزته الرغبة فى الرؤية توترا شديدا، جعل الكشف كشفا كاملا، إلى حد يستحق معه هذا المشهد أن يوضع فى مصاف مشاهد الرقص العظمى فى السينما العربية.

وللدائرة وجه آخر، هو أنها تمثل نسقا مرجعيا ذاتيا مغلقا فى مشهدين يظهر فيهما الحارس المتدين الذى يحرس القصر القديم المملوك لأسرة البطل. فى أحد المشهدين، يخب الحارس وهو يلف فى شكل دائرى، مرددا بديهيات قواعد اللغة الإنجليزية. وفى مشهد آخر، يخب دائرا مرة أخرى، متشدقا فى تلك المرة ببديهيات التقى الدينى. الدائرة هنا تؤكد البديهى، والعكس بالعكس. وكما يقول "جيل ديلوز"، فإن استخدام الكاميرا–القلم camera-stylo يستغل "الضرورة الموروثة فى جبلة علاقات الفكر داخل الصورة" أكثر من "تجاور العلاقات بين الصور (نفسها)" الأقدم والأكثر تقليدية [٢٠]. إذن، لو قرأ من نقدوا الفيلم بأنه رجعى، مضاد للغرب، موال للإسلام – رسالته كما كتبها الوسيط السينمائى هنا، لأدركوا أن الفيلم ليس بحثا علميا [٢١]، وأن الواقعية ليست "عرضا وسردا للحكاية" على الشاشة.

الخلاصة :

الآن وبعد مضى خمسة وعشرين عاما على ملاحظة "سعيد مرزوق" للمتطلبات الملحة للفيلم الأكثر واقعية، هل يوجد بالسينما العربية أية أفلام واقعية ؟ إذا كانت الواقعية تعنى معطيات الواقع، أى شىء خارج الشاشة– فى الحياة، فى حالتها العشوائية غير المنظمة– نقول نعم، هذا يحدث. لكنه يحدث إما فى مواضع متحررة فى بعض الأفلام "الواقعية" الفاشلة، أو الأكثر إثارة للدهشة أنه يحدث فى أفلام تحاول التعبير عن علاقات اللاوعى. ومع ذلك، إذا كانت "الواقعية" تعنى جنسا فيلميا معينا يدمج مثل هذه المعطيات فى خبرات الحياة داخل إطار قصة لقلنا نعم، هناك نسختان على الأقل من هذا الجنس الفيلمى فى السينما المصرية، الواقعية القديمة والواقعية الحديثة.

لكن، هل تعنى النسخة الجديدة من الواقعية المصرية مجرد إضافات خارجية حديثة : وجوه جديدة، وطبقات جديدة، وظواهر جديدة؟ نعم. إنها تعنى ذلك. بل قد تعنى حتى أكثر من ذلك. وهى فى ذلك تشبه إحدى صيغتين جدليتين عبر بهما التاريخ الإسلامى والأدب العربى عن نفسيهما. ففى النسخ القديمة من الواقعية

المصرية تميز الشخصيات أساسا بوصفها جزءا من مجتمع متكامل، على الرغم من أنها غالبا ما تعيش علاقات متغيرة وديناميكية. وتشبه تلك الرؤية كثيرا الرؤية الإسلامية الدائمة للمجتمع (**الأمة**)، برغم من أن هذا المجتمع يتفتت ويتناثر فى النسخ الجديدة من الواقعية المصرية، مقتربا من كابوس التفسخ الاجتماعى الذى ألمّ بالتاريخ الإسلامى فى لحظة معينة، هى لحظة زمن الحرب الأهلية (**الفتنة**). فضلا عن ذلك، تبدو هاتان النسختان من الواقعية شاخصتين بأبصارهما إلى اتجاهين مختلفين، مثلهما مثل تقاليد الأدب العربى التى ألمحنا إليها فى الفصل الثالث، فرؤية الواقعية القديمة مركزية، منجذبة نحو المركز، ورؤية الواقعية الجديدة طرفية، مشدودة إلى الخارج نحو الأطراف.

تحدث الكثير من المعلقين عن ذلك الفصام بوصفه انعكاسا للتحول الاجتماعى الاقتصادى السريع فى مصر. لكن على حد قول العالم الفرنسى "ميشيل لاجنى": "يستنطق التاريخ الفيلم بوصفه وثيقة، لكنه لا يسأله عن سرده لمعطيات المجتمع، بل عن تمثيله للمجتمع نفسه" (٢٢) . إن الواقعية –مثلها مثل أى جنس فيلمى– تمثيل، بنية توجه رموزها إلى دلالات معينة. وعموما، تستخدم الكناية للإشارة **denotation** والاستعارة للتضمين **connotation**، بالرغم من أن الحدود الفارقة بينهما تزداد خفاء بزيادة إجادة المخرج لعمله. والوجه الإيجابى للقالب الواقعى يتمثل فى قدرته على إظهار تحولات مدهشة فى العلاقة بين الإنسان وبيئته من خلال الكناية، وهو فى أفضل أمثلته وجودى لا ماهيوى، فلا يسمح للجزء بالبقاء طويلا فى أى موضع من الكل، بحيث يفهرس ويصنف.

أما فى الأمثلة الرثة المبتذلة للقالب الواقعى، فنجد العكس، حيث يرجع الجزء "المناسب" دائما إلى المكان "المناسب". لكن إذا كان ذلك يحد من العبارة المَكْنِيَّة، ماذا إذاً عن التداعيات الحرة غير المحدودة نظريا التى تجلبها الاستعارة؟ المشكلة نفسها ، مجرد قذف برموز مهترئة وعرجاء إلى الفيلم. وفى هذه الأيام، جُربت طريقتان لتقوية الواقعية المصرية القديمة. الطريقة الأولى هى طريقة التراكم، أى مراكمة طبقات جديدة، ووجوه جديدة، وممثلين جدد. وهى آلية يفترض فيها أن توسع المشهد الاجتماعى وتزيده تحديثا، فتجعله يبدو "أكثر واقعية"، أو أكثر "جدة".

الطريقة الأخرى هى التعجيل. تخترع تلك الطريقة حركة شديدة الهياج، يتجاذب فيها الناس ويتدافعون بسرعة رهيبة. ولابد من الاعتراف بأن تلك الطريقة تهدف إلى جعل الفيلم يبدو كالأفلام الواقعية المستوردة من الخارج.

يبدو أن مشكلة الواقعية تكمن فى أنها ما زالت جنسا فيلميا يعقد لواء البطولة لرؤية أحادية الجانب، تعتمد على مؤلف القرن التاسع عشر الذى ما زال يضع كل قطعة من لغز الصورة المقطعة (البازل) فى مكانها المضبوط للدلالة على مظهره الطبيعى. لكن الكثير من المشاهدين العرب يعرفون الآن من خبرتهم أين ستوضع أجزاء اللغز، فلم تعد الصورة النهائية المكونة من تلك الأجزاء تبدو طبيعية. فهل تبدو تلك الصورة أكثر واقعية فى الواقعية الجديدة عنها فى الواقعية القديمة؟ يكاد ذلك السؤال أن يكون خارج الموضوع، فالواقعية -كما جادل فى ذلك المفكر الشكلى الروسى "توماتشفيسكى" فيما كتبه سنة ١٩٢٥ -ليست إلا اللافتة التى يدعيها أحدث الفنانين وأكثرهم معاصرة لأنفسهم. فإذا كانت بوادر "الواقعية" تبزغ على مدار العام فإن "تلك الظاهرة دائما ما تفسر بالتعارض بين المدرستين: القديمة والجديدة، أو بعبارة أخرى، بإبدال التقاليد القديمة التى يمكن إدراكها بوصفها كذلك بأخرى لا يمكن إدراكها بعد" (٢٣).

لكن قابلية التقاليد للوقوع أو لعدم الوقوع فى دائرة الإدراك لا علاقة لها بقراءة الصورة، وهنا، يمكننا الاعتقاد بأن المشاهدين العرب متقدمون عن بعض المشاهدين غير العرب، فهم معتادون على مسح الشاشة بعيونهم بحثا عما إذا كانت كل المفردات "الواقعية" فى مكانها المناسب أم لا، ويترجمون على عجل المفردات "غير الواقعية" (الاستعارية) إلى ما تدل عليه، فهم يجيدون "القراءة"، لكن لو تعيَّن عليهم ملاحقة عمل من أعمال بعض من أفضل المخرجين الواقعيين الجدد الذين يعكسون الرؤية أحادية الجانب، إن لم يقلبوها فعلا، لصار لزاما عليهم أن يتعلموا القراءة بطريقة مختلفة، بحيث لا ينصب اهتمامهم على الأشياء المألوفة إلى أبعد حد وعلى الوجوه التى تُرَى، بل على غير المألوف من وسائل وعمليات رؤيتها. سيكون عليهم أن يتعلموا قراءة كتابات الكاميرا.

الهوامش

(١) Al-Mazzaoui. 1964. p. 134.

(٢) Bensmaïa. 1982. p. 28.

(٣) B. 1982. P. 25.

(٤) انظر/انظرى: Boughedir. 1981. pp. 207-212.

(٥) فريد. ١٩٨١. ص ٦٤.

(٦) Thoraval. 1975. p. 69.

(٧) محمد على. ١٩٨٨. ص. ٤٢.

(٨) Boukella. 1987. p. 153.

(٩) Alea. 1987. p. 58-59.

(١٠) Alea. 1987. p. 58-59.

(١١) Metz. 1978. p. 145.

(١٢) إنى اعتبر إن تلك الحجة فيها ماهيوية واستخفاف. انظر/انظرى: Gabriel. 1985, al-Mazzaoui. 1964, and Diawara. 1987. لترى التداعيات الغربية التى تخلقها تلك الحجة. وإذا أردت أن تقرأ عن ما تولده تلك الحجة من أفكار مستفزة ونقد انظر Willmen. 1987.

(١٣) الدسوقى. ١٩٨٨. ص ٣٠.

(١٤) Jost. 1983. p. 195.

(١٥) Khayati. 1973. p. 50.

(١٦) الدسوقى. ١٩٨٨. ص ٢٩.

(١٧) صلاح. ١٩٨٨. ص. ١٥.

(١٨) Berrah. 1981. p. 44.

(١٩) أقول "يبدو" لأنى للأسف لم أشاهد الفيلم بعد، لكن هذه النقطة تبدومثيرة إلى حد يدفعنى لذكرها، معتمدة على مصادر شخصية متنوعة.

(٢٠) Deleuze. 1985. p. 226.

(٢١) انظر/انظرى: Nasri. 1988a. p. 11.

(٢٢) Lagny. 1984. p. 84.

(٢٣) omachevski. 1965. p. 287.

الفصل السابع

شريط الصوت

كتب الناقد الأمريكي "ليو براودى": "ليس بجديد على محبى الأفلام الاستعراضية السماع بأنها أفلام غير واقعية، وإن المشاهد يرتبك عندما يشرع الناس فى الغناء والرقص" (١) . يشعر الإنسان الغربى الذى لم يألف هذا النوع من الأفلام بارتباك وإحباط عندما يشاهد فيلما استعراضيا عربيا. فلو كان الفيلم مصحوبا بترجمة على الشاشة، لاتظهر تلك الترجمة أثناء أداء الأغانى، كما أن الرقصات الحسية تبدو لمعظم العيون الغربية مقحمة إقحاما تعسفيا مفضوحا على سياق الفيلم.

من المفارقات أن تلك الأفلام الاستعراضية بدت للبرجوازيين المصريين فى الأربعينات والخمسينات علامة تحديث، ومحاكاة لأسلوب الحياة الأمريكية بالذات. لقد غربت شمس الطراز القديم من الفيلم الاستعراضى (٢)، لكننا ما زلنا نجد فى الأفلام العربية –حتى فى أيامنا هذه– أغنية هنا، ورقصة هناك، وما زال بها الكثير من الكلام. ما سبب هذا الازدهار الدائم للصوت والحركة ؟

وظائف الصوت :

يؤكد "براودى" فى تحليله للأفلام الاستعراضية الأمريكية أن أغانى ورقصات "فريد آستير" و"جين كيللى" لم تكن مجرد زخارف، بل كانت لها وظيفة أيضًا . هل

يمكن أن يقال الشيء نفسه عن الأفلام العربية؟ يبدو من الصعب أن نجد وظيفة للأغانى والرقصات التى تظهر فجأة على الشاشة. ومع ذلك، نجد أن الأغانى والرقصات تظهر وتنتهى فى أفلام "صلاح أبو سيف" -الذى يعرف أيضا باسم "أبو الواقعية فى مصر"- كنوع من فنون الأداء، كما أن لها وظيفة درامية أيضًا. فإذا كان الرقص مثلا يستغل فى فيلم **شباب امرأة** لـ "صلاح أبو سيف" (١٩٥٥) كإغراء ضمنى لمشاهدى الفيلم، فإنه يستخدم أيضا كأداة إغواء داخل القصة. فالرقصة التى ترقصها صاحبة الفندق -التى تصورها الكاميرا من زوايا مرتفعة ومنخفضة- للطالب الشاب ليست لمجرد إغوائه، فحركات الرقصة تصور فى دوائر توحى بأن المراة عنكبوت يغزل شبكة حول فريسته.

يمكن أن يؤدى هذ النوع من الرقص -المعروف فى الغرب باسم هز البطن- فى الاحتفالات العامة أيضا، وقد أدخله "صلاح أبو سيف" فى فيلم **الفتوة** (١٩٥٤) فى سياق حفل زفاف. فأثناء انتظار قدوم العريس ترقص النساء فى إحدى الغرف، ويغنى الرجال فى غرفة أخرى، فى الوقت الذى يناضل فيه العريس للخروج من ثلاجة الفاكهة المغلقة التى حبسه فيها غريمه وأغلقها بإحكام. ويحدث قطع متداخل بين مشاهد الرقص والغناء والنضال للخروج من الحبس فى إيقاع متصاعد يعبر عن المعاناة ويحبس الأنفاس، كأن كل مجموعة من تلك المشاهد تصعد توتر المجموعة الأخرى.

وفى فيلم **الوحش** لـ "صلاح أبو سيف" (١٩٥٤) يعتمد الخط الروائى والرقص على بعضهما، ويذهب "صلاح أبو سيف" إلى مدى أبعد مما سبق فى تكريس هذا الاعتماد المتبادل. فبينما يتربص رجال الشرطة خارج الحانة ليعتقلوا شخصا، ترقص مرشدتهم داخلها. ومع تقطيع الكاميرا جيئة وذهابا بين الطرفين، ينكسر إيقاع الحركة فجأة، إذ تتوقف الراقصة لتأخذ قبلة (وهو أمر غير معتاد على الإطلاق فى مثل هذه المشاهد)، ويتضح أن كسر إيقاع الرقصة يكاد يوقف انسياب القصة بأكملها.

وفى فيلم "عاطف سالم" **صراع فى النيل** (١٩٥٩)، تكاد القصة أن تتوقف تماما، إذ يرتطم القارب النيلى بالشاطئ بسبب استغراق طاقم البحارة الذكور استغراقا تاما فى تأمل الاهتزازات المثيرة لجسد الراقصة. من جهة أخرى، يبدو الأمر فى فيلم **نداء العشاق** الذى أخرجه "يوسف شاهين" سنة ١٩٦٠ كما لو كانت نهاية الرقصة تعنى الموت. المشهد الافتتاحى لذلك الفيلم عبارة عن رقصة إغراء، تنتهى بعملية شروع فى قتل ثم يؤدى نمط البدء–الإيقاف على هذا النحو إلى خلق الإحساس بإيقاع الفيلم، الذى يهيمن عليه قلق الراقصة التى تطلق العنان لساقيها فى فضاء الفيلم ومنظوره.

فى كل فيلم من تلك الأفلام على حدة، لا يحضر الرقص كمجرد نوع من الاستشراق الطارئ ، لكنه مضفور فى زمن الفيلم، وهو يعرض نفسه فى علاقة تداخل زمنى مع تطورات السرد الروائى. لكن، ماذا عن الأغانى؟ لا يوجد شيء أقل تداخلا زمنيا فى نسيج الفيلم وأقل تمشيا مع تدفق السرد الروائى من تلك المونولوجات التى يبدو أن القصة تتوقف كى يتم إلقاؤها. هناك طبعا استعارات، مثل أغنيات الحب التى يشدو بها العشاق وسط حدائق الورود. لكن "نيازى مصطفى" يقدم فى فيلمه **تاكسى الغرام** (١٩٥٤) شيئا له قدرة أكبر على الدفع، أرجوحات تتمايل وتدور، مصورة من زوايا عميقة من أسفل ومن أعلى أثناء أداء البطل لأغنية ينعى فيها ضعفه وسوء حظه.

ومع ذلك، عادة ما يحدث التفاعل المتبادل بين القصة والأغنية بشكل متماسك فى عمومه على نحو يغنى عن أية إكسسوارات بصرية، بحيث لو أنها استخدمت لكانت شيئا زائدا لا مبرر لوجوده. وكثيرا ما تتطفل الأغنية والقصة على بعضهما البعض. ففى فيلم **لحن الخلود** الذى أخرجه "هنرى بركات" سنة ١٩٥٢ أغنيتان رئيسيتان للبطل. هاتان الأغنيتان عقيمتان فى حد ذاتهما رغم جمالهما، إذ لا يمكن إدخالهما فى سياق القصة دون إثارة تساؤلات عن مرجعيتهما الروائية: لمن من المرأتين يهدى البطل أغنيتى الحب؟ تلك هى المشكلة. أو أى موسيقى تناسبها الأغنيتان؟ تلك هى المشكلة الأكبر، حيث إن الفيلم لا يدور عن بحث البطل

عن الفتاة المناسبة فحسب، بل أيضا عن بحثه عن لحن للموسيقى العربية الحقة. وفى هذا النوع من الأفلام تأخذ كل من الأغنية والقصة دورها فى فتح الفضاء الروائى.

لكن إذا أمكن أن تعمل الأغنية فى ترادف وثيق مع القصة، فكثيرا ما تتمكن كلمة أوكلمات قليلة من معارضة الخط الروائى أوتعديل مساره إذا قيلت بإلحاح. وهذا هو أثر كلمة (لا!) التى تقولها بطلة فيلم **العصفور** الذى أخرجه "يوسف شاهين" سنة ١٩٧٣، وهى تجرى وسط زحام المدينة. إن كلمة "لا" التى يبدو ظاهريا أنها تقال للاستقالة التى عرض "عبد الناصر" تقديمها بعد هزيمة ١٩٦٧ هى فى الحقيقة "لا" لكل ما ابتلعه المصريون فى الفيلم (وفى الحياة) حتى تلك اللحظة. وقد بلغت تلك الـ "لا" شهرة جعلتها هى نفسها علامة على نهاية فيلم **إنقاذ ما يمكن إنقاذه** الذى أخرجه "سعيد مرزوق" سنة ١٩٨٥ حيث صرخت بها الفتاة التى كادت أن تغتصب، أو مصر التى كادت أن تدنس، فى مكبرات الصوت التى ضخمت الكلمة.

فى هذين الفيلمين تصدر الصرخة عن امرأة تبدو تجسيدا واضحا لمصر نفسها، كما أن هذه المرأة هى التى تحول مجرى الحدث الروائى. لكن من الممكن أن يلعب رجل هذا الدور أيضا، إذا انتشل هذا الرجل نفسه من بؤرة فساد. وهكذا، نجد فى فيلم حسين كمال **ثرثرة فوق النيل** (١٩٧١) رجلا بيروقراطيا مسنا يفيق نفسه من سكرة الحشيش المزمنة ليصرخ مناديا مصر أن تنهض. وفى فيلم "سعيد مرزوق" **المذنبون** (١٩٧٧) يفعل ناظر مدرسة سيئ السمعة الشىء نفسه. وحتى المخرجون المصريون الواقعيون الجدد يستخدمون الصرخة الختامية نفسها ، فينتهى فيلم "بشير الديك" **الطوفان** (١٩٨٥) بخروج موسيقار شاب من عزلته ليطالب بفتح التحقيق فى موت أمه . هنا أيضا إشارة ضمنية إلى مصر، وهى فى هذه الحالة إشارة إلى موت مصر.

يمتلئ الكثير من الأفلام بطبقات ثقيلة من المناقشات فى السياسة وغيرها من الأمور الجادة. لكن كثيرا ما يبدو أن استخدام الغناء هو الشكل الوحيد الذى يفى بغرض نقل رسالة وطنية أو معنية بأى من المسائل الجادة الأخرى، أى التعبير عن

تلك الرسالة فى صيغة مختلفة عن الحديث العادى، صيغة مُغَنَّاه لو صح القول. هناك بالطبع أفلام يتم فيها تبليغ الرسالة الوطنية بالأغنية صراحة، ومن أشهرها فيلم **سيد درويش** الذى أخرجه "أحمد بدرخان" سنة ١٩٦٦، وهو فيلم عن حياة مغن مصرى وطنى كبير عاش فى بدايات القرن العشرين. تنتظم بنية ذلك الفيلم فى خطوط سرد مألوفة لمشاهدى الأفلام الغربية المقارنة. يرى المشاهدون الصبى وهو يكبر، ويتلمس طريقه إلى الموسيقى الصحيحة، مترددا بين الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية وبين تجويد القرآن. لكنه يعثر أخيرا على القوالب الفلكلورية الشعبية المصرية، التى يعيد تشكيلها صانعا منها أناشيد وطنية ناهضة.

كثيرًا ما تظهر فكرة الفنان الذى يجد ويجتهد بحثا عن القالب الفنى الصحيح فى الأفلام التى مثلها "فريد الأطرش"، وهو مطرب لبنانى صعد نجمه وذاعت شهرته فى السينما المصرية. هل "فريد الأطرش" فى فيلم **شاطئ الحب** الذى أخرجه "هنرى بركات" سنة ١٩٥٦ (*) ممثل جاد أم فاسق يقدم التسلية فى الحفلات؟ الجواب هو: عليه أن يتعامل مع أسرته قبل أن نتأكد من هويته. هل يتسنى لفريد فى فيلم الخروج من الجنة الذى أخرجه "محمود ذو الفقار" سنة ١٩٦٥(**) أن يكتب الموسيقى بجدية تضارع جدية زوجته فى تأليف الشعر؟ الجواب هو: سيكون عليها أن تهجره، فيدفعه اليأس لكتابة الموسيقى. هل يمكن لفريد فى فيلم **لحن الخلود** لـ "هنرى بركات" أن يعثر على اللحن الصحيح؟ الجواب هو: سيكون عليه أولا أن يعثر على الفتاة الصحيحة، وأن تقترب تلك الفتاة من شفا الموت. حتى فى فيلم **ودعت حبك** الذى أخرجه "يوسف شاهين" سنة ١٩٥٦ – وهو من الأفلام التى أخرجها لمجرد كسب لقمة العيش باعتراف الجميع– يطرح سؤال هو : هل يمكن لفريد، المنعزل، المنطوى على نفسه أن يغنى عن التضامن الأخوى؟ والجواب هو : نعم، لكن لابد أن يموت مع آخر لحن يغنيه.

لم كل هذه الرومانتيكية الهابطة: الفن أوالحب، الفن أوالموت؟ قد يصدق هنا الزعم القائل بأن الأفلام الاستعراضية العربية تستعير من أفلام هوليوود

(*) هذا هو التاريخ بالنص الإنجليزى، لكن إبراهيم ١٩٨٣ ؛ والبندارى ١٩٩٤ يجمعان على أنه من إنتاج ١٩٦١. (انظر مراجع المترجمة).

(**) أجمع المصدران السابقان على أن تاريخ إنتاج ذلك الفيلم هو ١٩٦٧ . (انظر مراجع المترجمة).

الاستعراضية، والسبب هو أن هذا التشعب الثنائى لا يظهر فى الأفلام العربية فى الأحوال العادية، حتى فى الأفلام الاستعراضية الأخرى. فضلاً عن ذلك، حيثما تظهر التشعبات الثنائية -فى خيارات إما كذا أو كيت، العزيزة جدا على الميلودراما- فإنها تقال دائما بعبارة أخلاقية، لا بعبارة غنائية.

يبدو دور الفنان أكثر إمتاعا فى فيلمين قامت ببطولتهما "أم كلثوم": **دنانير** من إخراج "أحمد بدرخان" سنة ١٩٤٠، **وسلامة** من إخراج "توجو مزراحى" سنة ١٩٤٥. فى هذين الفيلمين تمثل المطربة المصرية العظيمة المعروفة بلقب "كوكب الشرق" دور راعية غنم مغنية من أصل بدوى بسيط، تصعد لتصير مغنية فى البلاط. تنطق هذه الراعية بأفكار معقدة بلغة عربية فصحى، وترفع صوتها بالغناء، وهذا وضع يتجاوز وضعين يظهران فى السينما الغربية، هما : وضع "القروية الصغيرة التى تنجح فى المدينة الكبيرة"، ووضع "الفنان الممزق بين طرفى نقيض". مربط الفرس فى فيلمى "أم كلثوم" أن الفنان يوصل بين طرفى النقيض، فينزلق الطرفان على نحو جميل كل منهما داخل الآخر : من الصحراء إلى المدينة، من الجهل إلى المعرفة، وهذا هو التسلسل المقبول لنسب الأمة العربية والحضارة الإسلامية. ويتم استخدام التحول بين أنماط المنطوقات كأداة توضح الإحساس بالتحقق التاريخى، وتدعم الخط الروائى. ومن أنواع النطق اللهجة البدوية [٣] واللغة العربية الفصحى، وهى إشارات دالة على خصوصية وضع اللغة العربية (انظر/انظرى فقرة الخلاصة فى الفصل الأول).

يكاد اصطلاح "الفيلم الاستعراضى" أن يقتصر اليوم على الأفلام المصرية، لكن ذلك لا يعنى غياب الموسيقى عن أفلام البلدان العربية الأخرى. لقد شكلت السلسلة الطويلة من الأفلام المصرية التى يقوم ببطولتها مغن أو آخر تهديدا للأفلام العربية الأخرى على مدى سنوات طوال [٤]، وبرغم ذلك، ظلت الموسيقى موجودة فى خلفية تلك الأفلام العربية، وتم استخدامها فيها بوصفها رمزًا للفروق الإقليمية. لكن تلك الموسيقى لم تعد مجرد موسيقى فلكلورية فى شمال أفريقيا الآن، فقد صارت الموسيقى تصاغ فى الأفلام هناك لتعجب شباب باريس بقدر ما تعجب شباب الجزائر أو الدار البيضاء، وهى موسيقى حادة الصوت وخارجة عن المألوف،

كأغنيات الراب مثلا. لذا، عندما أطلق المخرج الجزائرى "سيد على فكار" اسم **راى** على الفيلم الذى أخرجه سنة ١٩٨٧ (*) . تيمنا بالموسيقى التى تحمل نفس الاسم، كان لابد من أن نتوقع إدخال شىء ما من أثر تلك الموسيقى فى الفيلم. لكن المخرج لم يفعل ذلك ، واكتفى بإدراج مقطوعات قصيرة فى الفراغات الخالية فى خلفية الفيلم.

أما المخرج المغربى "أحمد المعنونى"، وهو مخرج أكثر حزما، فيسلك مسلكا مضادا لذلك فى فيلمه **أحوال** الذى أخرجه سنة ١٩٨٠ (**) . إذ يتعمق فى بحث الأصول الانتقائية لفرقة ناس الغوانى، والأثر الصاعق لموسيقاهم. وفرقة ناس الغوانى فرقة موسيقية شهيرة جدا وسط الجمهور المغربى. ورغم أن ذلك الفيلم تسجيلى، إلا أن قالبه الكاليدوسكوبى (الذى يرينا جديدا مع كل نقلة) ينقل لنا صورة عن كيف تعاش الموسيقى العربية بطريقة نابضة بالحياة، من الأداء فى الملاعب المحاطة بمدرجات، إلى غشية الانجذاب الدينى. يمكن أن يقال هذا الكلام عن موسيقى أى بلد عربى، وسوف نتناول لاحقا ببعض التفصيل فى نهاية هذا الفصل الفيلم السورى **وقائع العام المقبل** الذى أخرجه "سمير ذكرى" سنة ١٩٨٦، والذى يصر على هذا الرأى نفسه .

إذا كانت الموسيقى المصرية أجنبية بالنسبة للمغاربة أو السوريين (***) ، فمن المفارقات أن تهيمن الموسيقى الأجنبية، حتى على الأفلام المصرية؛ وخصوصا الأفلام المصرية القديمة التى تتسلل إليها الموسيقى الغربية من أى باب مفتوح. من أوسع تلك الأبواب باب "الموسيقى التصويرية"، حتى أن "يوسف شاهين" استخدم موتيفات هوليوودية عن وعى فى تضاد مستفز مع الموسيقى العربية.

(*) ذكر بجاوى، ب. ت. إن ذلك الفيلم من إنتاج سنة ١٩٨٦. (انظر مراجع المترجمة)

(**) ذكر صايل ، ب. ت. إن ذلك الفيلم أنتج سنة ١٩٨١ بعنوان "الحال". (انظر مراجع المترجمة) .

(***) هذا هو رأى المؤلفة، وأرى أن فيه مغالطة، فعلاقة الموسيقى المصرية بالمغاربة أو السوريين ليست كعلاقة الموسيقى الغربية بالمصريين . (المترجمة)

ومع ذلك، نجد فى الأفلام الأقرب للمستوى العادى تقسيما شديد الوضوح لاستخدام الموسيقى: الموسيقى الغربية للتعبير عن المزاج، والموسيقى الشرقية لعرض الحال. أى أن اللحن الغربى يقف عند طرف والأغنية المصرية عند الطرف الآخر. وحتى فيلم **لحن الخلود** لبركات، الذى يعنى موضوعه بأمر ما إذا كان "فريد" سيعثر على الموسيقى العربية الصحيحة، يقدم موسيقى "تشايكوفسكى" فى اللحظات المعبرة عن المزاج الرومانتيكى!

من الأمثلة الكلاسيكية الأخرى فيلم **رصيف نمرة خمسة** الذى أخرجه "نيازى مصطفى" سنة ١٩٥٦. فى هذا الفيلم يخوض البطل معاركه بينما تتدافع موجات موسيقى غربية فى مد وجزر يحبس الأنفاس، مع أن من يوجه خط السرد الروائى مغن فى حانة، يغنى مرة ليحذر العملاء من وصول الشرطة، وبعدها يغنى ليغطى على صوت ضوضاء معركة أخرى. إن فكرة إفشاء المعلومات أو كتمها عن طريق الأغنية فى هذا الفيلم ذات مذاق خاص لاذع، حيث إن الشاهدة الوحيدة على واقعة القتل امرأة بكماء.

التوترات :

إن الصمت والكلام ليسا مجرد نقيضين فى تقاليد السينما العربية/الإسلامية، كما أنهما شبيهان بعاشقين لا يكفان عن تمثيل الفروق الدقيقة فى علاقتهما لبعضهما البعض. تشير الإيماءة إلى الأغنية والأغنية إلى الإيماءة، ويمتلئ الفيلم بأدوات التأخير والتعارض المغرية. يجب على الأجنبى الذى تربكه المشاهد الطويلة المملة المليئة بالثرثرة ألا يتوقع سردا روائيا خطيا خالصا، يتفاعل فيه الفعل مع رد الفعل، والزمن مع السببية. غالبا ما تُبنى الأفلام العربية عن طريق التوترات لا الوظائف، عن طريق التزامن لا التداخل الزمنى. وأقرب شيء شبيه جزئيا بذلك فى السينما الغربية قد يكون ثنائيات وثلاثيات ورباعيات التصريح والتعارض والدفع بالحجج التى يتم تنسيقها جيدا بأستاذية فى أفلام كفيلم **المواطن كين** لـ "أورسون ويلز"، الذى أربك الجمهور، وسبب له صدمة، لأنه اعتاد أن

يتحدث كل شخص على حدة فى دوره. ورغم ندرة سماح الأفلام العربية للأصوات بالتحدث معا فى وقت واحد، إلا أن التوترات فى تلك الأفلام تكمن فى التآلفات والتنافرات داخل مختلف أنواع التعبير اللغوى، ومختلف ظروف الأداء، ومختلف طرق النطق. والأمر هنا لا يعنى كثيرا بما يقال، ولكن بكيف يقال.

قد نجد فى بعض الأفلام صراعا حتى بين الكلمات المكتوبة والمنطوقة. وقد لا يكون هذا مدعاة للدهشة فى ثقافة ترتبط بالكتب ارتباطا كبيرا، وخاصة بالكتاب (القرآن). غالبا ما يظهر ذلك الصراع فى أفلام الميلودراما، ومن أمثلتها فيلم **الخطايا** الذى أخرجه "حسن الإمام" سنة ١٩٦٢. بطل هذا الفيلم "عبد الحليم حافظ" لا يكف عن الغناء والرثاء لحاله طوال الفيلم، متسائلا عن عدم تمكنه من البقاء فى كنف الأسرة التى تربى بين ظهرانيها. ولا تحل المشكلة إلا قرب نهاية الفيلم، عندما تقدم له أمه بعض الوثائق التى تفشى سر مولده فى ظروف مريبة. ورغم الوجود النشط للمغنى والأغنية، إلا أن الكلمات التى كتبت ومهرت بالأختام من قبل، والتى تبدو كما لو كانت قد خرجت من اللامكان تلزم لتحديد الإشكالية، وإضفاء الشرعية عليها، وجعل معالجتها أمرا ممكنا.

يطرح فيلم **ثرثرة فوق النيل** الذى أخرجه "حسين كمال" سنة ١٩٧١ القضية نفسها، لكن بطريقة عكسية. يبدأ الفيلم بالبيروقراطى المسن، الذى كان له نشاط سياسى فى شبابه، لكنه تبدد وسط غيوم اليأس وسحابات دخان الحشيش، وهو يغمس سن قلمه فى الحبر ليبدأ كتابة تقريره. السطور الأولى للتقرير مرئية ومفهومة، لكن بينما يئز صوت البيروقراطى المسن المسموع من خارج الكادر فى رتابة، ويخفت صوت صرير القلم، تظل الصفحة بيضاء من غير سوء، فقد نفد الحبر من خزان القلم، ولم يعد من الممكن رؤية أية كلمات يخطها بعد ذلك. لكن قلم البيروقراطى المسن لا يكف عن الحركة على الورق. إن فقدان الوضوح يعنى فقدان التصريح بالكتابة.

لكن هذا الفيلم ليس فيلما ميلودراميا ذا محور واحد. فالصوت الرتيب والورقة البيضاء ليسا إلا مجرد شكل من أشكال التعبير فى الفيلم. وأشكال التعبير الأخرى

هـي الأغنيات القصيرة التي يغنيها مدمنو الحشيش، ومواعظهم الساخرة عن الشئون الاقتصادية والتاريخ، وما إلى ذلك. ومعظم المدمينن الآخرين شخصيات يشيع حضورها على شاشة السينما، تنتمي إلى عالم الصحافة والقانون، وما شابه. ومن ثم، تطفو مسألة شرعية كلمات تلك الشخصيات على سطح الفيلم. وينتهى الفيلم أيضا بنهاية مطابقة لانقسامه منذ البداية بين الكلمة المنطوقة والمكتوبة، فلا تنكسر لعنة اللامبالاة التى ظل الفيلم ينبض بها إلا فى نهايته، وبواسطة كلمات مكتوبة، شديدة الوضوح، خطتها يد صحفى شاب غير ثمل.

ينقل ذلك الفيلم بكل ما فيه من طرق التعبير والأداء المختلفة إحساسا سارا، لا يلقاه المرء عادة إلا فى الكوميديات، حيث يكون الخلط فى الكلام مجرد خطأ واحد من بين عدة "أخطاء"، ويكون هذا الخطأ هو القاعدة لا الاستثناء. واللغة العربية غنية بطرق التعبير، وهكذا، قد يتم خلط أى شىء يقال باللغة العربية الفصحى التى تقع عند أحد الأطراف بالعاميات التى تقع على الطرف الآخر. وغالبا ما تذكرنا نتيجة ذلك الخلط بوصف عالم الاجتماع "إبراهيم عمرو" لسينما الهواء الطلق المصرية:

فوضى طقوسية، شبيهة باللهجة المصرية التى تخلط أكثر الصيغ اللغوية فصاحة بعبارات مصطنعة لا معنى لمفرداتها فى حد ذاتها، كما تخلط أى معنى منظم ينضح بجهده وتاريخه بتعليق طفيلى (٥).

من الأمثلة الجيدة لاستخدام خليط العبارات المصطنعة التى لا تحمل مفرداتها معنى فى حد ذاتها فى الكوميديا فيلم **ليالى الحب** الذى أخرجه "حلمى رفلة" سنة ١٩٥٥. بالرغم من إن "عبد الحليم حافظ" يغنى طوال الفيلم، إلا أن فصاحته تتبارى مع فصاحة صديقه الحميم الذى يتقن لغة المزاح فضلاً عن اتقانه للزخارف اللفظية الفصحى. وهناك والدة صديقة البطل، التى تستشهد بمقطوعات من الشعر العربى الفصيح تستدعيها عفو الخاطر، مما يضايق زوجها المبتذل. ويحدث خلط وتصادم كوميديين بين تلك المنطوقات المختلفة ، التى تمتلك حسا صحيحا بذلك الخلط والتصادم، فتتناثر ككرات بلياردو كثيرة تتدحرج فى أنحاء الفيلم.

قد تبدو تلك الصيغ لأبناء اللغة الإنجليزية شيئا شبيها باللكنات الإقليمية أو العِرقِية فى الولايات المتحدة الأمريكية. لكنها أبعد من هذه وتلك؛ فوفقا لقول "عبد الله بونفور"، لقد أزيحت الثقافة العربية إلى الهامش عبر قرون من الهيمنة الأجنبية ، وغالبا ما يرى عرب اليوم بديلين فى بحثهم عن تلك الثقافة: اتجاه نحو التطهير العرقى من جهة، واتجاه نحو هضم الثقافات الأخرى من جهة أخرى. والاتجاه الثانى أقرب إلى المواطنة العالمية (الكوزموبوليتانية) [٦]. وحيث إن بعضا من أبرز الأمثلة التى ضربها "بونفور" للاتجاه الثانى "الهاضم للثقافات المختلفة" هى أمثلة لشخصيات من القرن التاسع الميلادى ("الجاحظ" و"أبو نواس")، ينبغى لنا ألا نخلط مصطلحى "تطهير عرقى" و"هضم ثقافات" بمصطلحى "تقليدى" و"حديث".

من أمثلة الاتجاه الهاضم للثقافات الأخرى : فيلم **إسماعيل يس فى الأسطول** الذى أخرجه "فطين عبد الوهاب" سنة ١٩٥٨. فى هذا الفيلم، تهجو الكوميديا بخشونتها وتقلباتها تحجرات التقعر اللغوى، التقليدى منه والحديث. يقوم زميلان لإسماعيل يس بفرض حصار عليه. ولكل من هذين الزميلين مفرداته الاصطلاحية المصطنعة التى يستخدمها فى حديثه. يتحدث أحد الزميلين بوقاحة وتلقائية، ولديه دائما بيت شعر جديد لكل فتاة جديدة. والآخر يرتل عن وعى كلاما مقدسا فى كل موقف من المواقف، برغم أنه يغير مرجعه من موقف لآخر (مبدلا الوصايا المقدسة بتعليمات دليل البحرية) إذا لزم الأمر. أما إسماعيل يس، الغافل عن هذين الطرفين، فيتخبط حائرا فى طريق وسط بين الاثنين، يقوده إلى أحضان الفتاة المرغوبة. لكن التطرفات تحاصر الفتاة أيضا، فهى تقع بين مطرقة أب خانع عيى اللسان وسندان أم متنمرة، تنتابها إذا غضبت نوبات انجذاب شبيهة بالصرع. الفيلم ليس فيلما استعراضيا، لكن اللعب على أوتار الكلام والإيقاع يشكل جزءا مهمًا من بنيته، إلى حد يجعل أبيات الشعر، والآيات، ونوبات الانجذاب قريبة إلى حد بعيد من الأغنية والرقصة.

إن الخيار الهاضم للثقافات يتجاوز إلقاء الضوء على طرفى النقيض إلى تقويض التناقضات بينهما، إذ يجعل كلمات أحد السياقين النقيضين تنزلق إلى السياق الآخر. ما الذى يعنيه الغزل مثلا فى فيلم **ليالى الحب**؟ إنه يعنى أن يغنى

عبد الحليم حافظ لمحبوبته الشابة الجميلة، ليبثها حبه. لكنه يغنى أيضا لرجل عجوز، منتقيا الأغنيات القديمة التى يعرف أنها ستروق له بالتأكيد، وهو يفعل ذلك هربا من السجن. ولأن « تكتيكه » ينجح، يتلقى من السيد العجوز عفوا يرقى إلى مرتبة العفو الملكى: التغزل... فن الغَزَل.. المُغازل.

وبالرغم من أن اللعب بالكلمات هنا ضمنى إلا أنه مبدأ سائد جدا فى الأفلام العربية، بحيث لابد من أن يطفو ذلك التلاعب اللغوى على السطح بوضوح، متخذا شكل الفوازير. يقول البدوى لسلاًمة: "إيش تقول العين للعين؟ " فترد: "العين.. العين... العين..." ثم تجيبه:

لما العين تشوف حبيب	تقول له ولا تخشاشى رقيب
بعيد وصالك ولا قريب	ويوم الوعدة نشوفك فين ؟ (*)

لتلك الفزورة أهمية خاصة هنا؛ لأن "سلاًمة" كانت تترنم قبل هذا الرد بلحن حزين، تعيد وتكرر فيه قول: يا عين... يا عين، وهى عبارة ترتبط طبعا بالبكاء.

كثيرًا ما تبدو الكلمات وقد خَفَّت وارتفعت فوق المغزى، وارتبطت ارتباطات لحظية فقط بسياقات تنزاح منتقلة من موضعها. فى فيلم **ثرثرة فوق النيل**، عندما يرغب المدمنون فى إظهار إعجابهم بأسلوب البيروقراطى فى سحب أنفاس طويلة من دخان الحشيش يستخدمون تعبير "يا عينى يا عينى". هذه الكلمات تعبر إذن عن السرور وليس عن الألم. وفى الحقيقة، لا يقتصر الأمر فى اللغة العربية على اللعب على المعانى المتعددة لكلمة واحدة، ففيها ظاهرة تسمى **عدّاد** addad، وهى عبارة عن كلمة، أوحتى حرف مثل "**آه**" تعنى الشىء ونقيضه فى آن واحد. وهكذا، يكون على المرء أن يعرف معنى كلمة "**آه... آه**" إذا سمعها فى إحدى أغنيات الأفلام، أتعنى النشوة أم الألم. ويجد المشاهدون متعة فى حبس أنفاسهم طويلا على هذا النحو، كنوع من التشويق.

(*) فى النص الإنجليزى : " عندما ترى العين محبوبها .. تحدثه بحديث الحب . . . " لكنى آثرت ان أضع الأبيات الصحيحة فى المتن . (المترجمة)

ولسوء الحظ تخل تلك الظاهرة بوضوح الأحكام الكيفية، مما يضمن الحفاظ على مرونة اللغة العربية واستمرارها. فمثلا، كلمة "**لحن**" الدالة على أنغام الموسيقى تعنى تقليديا أيضا "النطق العربى غير السليم"، ولهـا اشـتقاق حديث ذو معنيين هو "**ملحون**" الذى يعنى "النطق الخاطئ" و"شعر العامية". وآخر فعل يقوم به بطل فيلم **العار** (١٩٨٢) هو التغنى بشعر باللغة العامية وهو يرقص مترنحا، هازا كتفيه وساقيه فى قارب يتأرجح. إنه غارق فى الخبل الآن، لكن أغنيته القصيرة ليست آخر ما يصك سمع المشاهدين، إذ نسمع صوتا آخر يلومه ويحذره. هذا الصوت هو أصداء آيات قرآنية تتردد حوله (السورة رقم ٩١: ٧–١٠). توضح هذه الآيات المرتلة الموعظة الأخلاقية للفيلم، أى أن هذا التعبير اللغوى العلوى يظهر ليضع النقاط فوق الحروف فى تلك الموعظة الجوهرية. إن كلمات المصحف لا تستخدم لتأكيد رسالة الفيلم فحسب، لكن أحد الوسطين يستدعى الآخر من خلال عمليات المضاهاة بين خشونة الإيقاع، والتقطيع اللفظى، والتقفية فى كل منهما.

استخدمت أداة سماع الصوت الربانى فى نهايات ثلاثة أفلام كتب لها السيناريو "محمود أبو زيد"، وأخرجها "على عبد الخالق" فى الثمانينيات، هى **العار، والكيف، وجرى الوحوش**، وهى أداة جديدة على السينما المصرية، العلمانية عادة. لكنها أداة مدهشة، رغم أية تحفظات أيديولوجية، ذلك أنها تحدث على ما يبدو فى تعارض ما مع نوعين آخرين من القول: نوعٍ ذى أساس ممل استطرادى (القانون ضد العلم مثلا)، ونوع به كثير من الشعر الغنائى العَرَضى "من صنف الأغنيات التى يغنيها الناس فى الحمَّام مثلا". ولغة غناء الأغنيات ليست مجرد خيار ثالث بين العربية الفصحى والعامية، لكنها تضفى أيضا حياة على الأداء ؛ لأن من يغنونها ممثلون وليسوا مطربين.

الأداء :

لكن ، هل يختلف الأداء عن الحياة اختلافا كبيرًا ؟ هل هناك فرق كبير بين الشخصية الدرامية والشخص الواقعي؟ في ثقافة لا تعبر عن تلك العلاقة الجدلية بالتشخيص، بالتصوير الزيتي أو الأقنعة مثلا، غالبا ما ينزاح تشخيص تلك العلاقة الجدلية إلى التعبير الجسدي أواللفظي. كيف تستخدم مثلا العصا الكبيرة الشبيهة بالرمح التي يحملها فلاحو مصر في فيلم **صراع في النيل** الذي أخرجه "عاطف سالم" سنة ١٩٥٩؟ لا يقتصر استخدامها على التلويح بها أثناء العراك العنيف الذي ينشب بين الرجال، بل يرفعونها عاليا في وضع أفقي عندما يرقصون، بل حتى تقتنصها امرأة وتزدهي بها استثارة للرجال، في الوقت الذي يرقص فيه الأطفال أيضا في الزحام أسفل مكان رقص الرجال، لكنهم يرقصون كرقص الراشدين، لا كرقص الأطفال.

وفي الحقيقة، يمكننا أن نقول إن فيلما مصريًا جيدًا كفيلم **صراع في النيل** يمزج الأداء الفردي بالاحتفال الجمعي، بالمحاكاة، بالإغراء، بل حتى بالعراك ويذيب الواحد منهم في الآخرين، في إيقاع واحد. وبعض الأفلام شبيهة بأفلام هوليوود القديمة، يوضع فيها الأداء الاحترافي للشخصية الدرامية مقابل التمثيل التلقائي وفي تباين معه. فمثلا، في فيلم **خللي بالك من زوزو** الذي أخرجه "حسن الإمام" سنة ١٩٧٢ تنفجر "زوزو" وأصدقاؤها الطلبة الجامعيين المفعمين بالحيوية في الغناء والرقص طوال الفيلم، بغض النظر عن الزمان أو المكان. ولكن عندما يتضح إن "زوزو" تحترف رقص هز البطن مع الفرقة المكونة من أفراد أسرتها كي تتمكن من دفع مصروفات الجامعة، يحكم عليها بعدم التكافؤ مع مدرس المسرح الشاب الثري، فتفتر آمالها وتذبل حيويتها، إلى أن يقر قرارها على الاختيار الصحيح، فتتخلى عن مهنتها من أجل المدرس. وبالرغم من ذلك، لا تصمد تلك النهاية الأخلاقية السهلة حقا، فقد دار الرقص في الفيلم بعدة أشكال، فهو يظهر في أحلام "زوزو" بطريقة فيها إغراء، كالتي تداعب مخيلة الرجال، إلى حد يتساوى فيه "**الشر**" مع "**الخير**" في أن كليهما سريع الزوال.

من المعتاد إلى حد بعيد فى الأفلام المصرية أن يجرى تبادل علنى بين الرقص الاحترافى والفعل التلقائى، جيئة وذهابا بينهما، أى بين الشخصية الدرامية والشخصية الواقعية. وعلى الرغم من أن "عاطف سالم" يبالغ كثيرا فى فيلمه **السلم الخلفى** (١٩٧٣)؛ إذ يضع به ما لا يقل عن سبعة عشر مشهدا استعراضيا، إلا أنه مثال جيد لهذا النوع من الأفلام، يمثل كل الغناء والرقص (والتضور جوعا والزلات) التى تدور فى عمارة كبيرة بها شقق عديدة. وتلك المشاهد ليست مجرد استعراضات مقحمة ولا مرايا نفسية، بل إنها كثيرا ما خدمت فى ربط مختلف القصص ببعضها البعض، ثم تجمع كل الخيوط معا فى النهاية عندما يغنى مغنى الجاز الشاب أغنية ليلية للفتاة التى فى الشرفة التى تعلوه. قد يكون الغناء والرقص مجرد كليشيه حقا، لكنه يشمل ويستخرج استجابات تلقائية من الخادمات والزوجات، القاطنات فى مطابخ وغرف نوم المحيط الذى يصوره الفيلم .

لكن، هل الإنشاد للمحبوبة تحت الشرفة كليشيه فى كل الأحوال؟ إنه – كما يقر "براودلى"– غالبًا ما يريك مشاهدى الأفلام الاستعراضية. لكن، ماذا يحدث إذا ما اختصر الأداء الفعلى للممثل فى الفيلم، كما فى فيلم **طير فى السما** الذى أخرجه "حسام الدين مصطفى" سنة ١٩٨٧؟ بعبارة أخرى، ماذا لو غنى الرجل للفتاة يبثها هيامه دون أن يحدق فى وجهها، ولا أن تلفح أنفاسه عينيها؟ فى هذا الفيلم يجرى إمام البحر درويش (ابن المغنى الوطنى الشهير)(*) فى أنحاء التلال والحدائق وحمامات السباحة، يثب مرحا مع صديقته، بينما يأتى صوته من خارج الكادر وهو يشدو لها بالأغانى التى تلائم الموقف. يوفر هذا على المرء مشاهدة اللقاء بين الممثلين عينا فى عين، لكنه يخدعنا أيضا فى بعض العروض الجذابة بما يخلقه من علاقات جدلية.

فى فيلم **منتهى الفرح** الذى أخرجه "محمد سالم" سنة ١٩٦٣، يغنى "عبد الوهاب" وهو جالس يداعب أوتار عوده. يمكن للمرء طبعا القول بأن أغنية عبد الوهاب

(*) هذا ما ورد بالنص الإنجليزى عن اسم وعلاقة قرابة "إيمان البحر درويش" بـ "سيد درويش". و"إيمان" هو بالطبع حفيد "سيد درويش" لا ابنه، واسمه ليس "إمام". (المترجمة)

مفيدة وباعثة على السرور؛ لأنها الأغنية التى طال انتظارها فى نهاية قصة طويلة بلا حبكة، فيلم يدور عن الحصول على أغنية طال انتظارها.. يغنيها رجل كان - ومازال فى الثمانينيات- مثالا مصريا للمؤلف الموسيقى (*) المغنى. ومع ذلك، ما زال الأداء الغنائى مترهلا فى هذا الفيلم الذى لا يحكى قصة، حيث إن الأغنية ليست لها علاقة معينة بتلك اللاقصة. لكن الترهل كما يصفه "رومان جاكويسون" (٧)، وكما يتردد صداه فى التقاليد العربية/الإسلامية هو لعب **الزيادة** ضد **الإيجاز**، **والظاهر** ضد **الباطن**. وعند تطبيق ذلك الكلام على فيلم **منتهى الفرح**، نجد فى أداء "عبد الوهاب" مبالغة فى التعبير عن الرغبة، واحتوائها فى آن واحد، فى نفس الزمان والمكان، ومن خلال تعبير واحد فقط. ورغم وضوح كلمات الأغنية أيضا، إلا أنها بلا سياق. وبذا يتجمد المغزى تشويقا، ويحقق الفيلم نتيجته الصاعقة عن طريق المنح والمنع فى آن واحد.

ربما، لأن معظم الجدليات تكمن فى الأداء، داخل الفعل نفسه، لذلك يوجد فى الفيلم العربى مُتَّصَل **continuum** ينساب عبره الحديث والغناء والرقص جيئة وذهابا متداخلين فى بعضهم البعض. قد يكون هذا الرأى قريبا من آراء "ميشيل فانو" (مهندس الصوت فى أفلام "روب-جرييه") فيما يتعلق بالمرغوب فى الحديث، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى. يرى "فانو" أن المرغوب فى هذا الصدد هو: "التفكير فى تلك العناصر بطريقة أخرى لا تعزلها عن بعضها البعض" (٨). لكن كيف يحدد المرء المغزى بدقة فى إطار مثل هذا المتصل؟ ما الذى تعبر عنه الأغنية والرقصة، وبالنيابة عمن تعبران ؟ هل يتم التعبير عن الأحاسيس فى الأغنية لعدم إمكان التعبير عنها فى الحياة ؟ وكم يسمع الشخص الآخر من الأغنية الموجهة له على أية حال ؟ فى بعض الأحيان ينظر الأشخاص الذين توجه لهم الأغنية بعيدًا عن المغنى بطريقة غامضة، وتتحول الأغنية التى قد تبدو خلاصة للمناجاة الفردية إلى حوار متبادل بين طرفين، يغنى فيه أحد الطرفين ويتظاهر الطرف الآخر بالإعراض عمن يغنى له ويتضرع إليه. هناك أيضا احتمال آخر، هو أن الأغنية بوصفها مناجاة فردية، عبارة عن رفض للحوار الثنائى المبتذل، ذى الصيغة المكررة بالضرورة.

(*) هذا ما ورد بالنص الإنجليزى عن "محمد عبد الوهاب"، لكن تسميته بالمؤلف الموسيقى **composer** خطأ منهجى، فقد كان "محمد عبد الوهاب" ملحنا **melodist** وليس مؤلفا موسيقيا؛ لأنه لم يكتب مقطوعات ذات خطوط لحنية متعددة . (المترجمة)

فى فيلم **الفتوة** لـ "صلاح أبو سيف" مثلا، يستخدم تكرار الصيغ المعروفة للتغطية على المواقف المحرجة؛ ولا يقتصر استماع المشاهد لعبارات: "كيف حالك، كيف حال أسرتك، كيف حال أمك... كيف حالك، كيف حال أسرتك..." مرارا وتكرارا على التحيات التى يوجهها الفلاح المفلس لأقاربه الذين يقيمون فى المدينة، والذين لا يقلون عنه إفلاسا؛ بل إن البطل حين يخرج للنزهة مع صديقته لا يجد ما يقوله لها على سبيل التحية إلا: "كيف حالك.. كيف حالك.....؟" وبينما يتمشى البطل مع صديقته وهما يحاولان وضع خطة منصفة لتسويق المنتجات، نسمع صوتا آتيا من تحتهما يبث أشواقا حقيقية، صوت الفلاحين الذين يعبرون عن أشواقهم بحدة وهم يغنون لأرضهم وثمارها. وعندما يتوصل البطل وصديقته فى النهاية إلى خطة، يسمعان بالمصادفة **موالا**؛ أى قصيدة باللغة العامية، يغنيها شاعر مسن فى مقهى.

بهذه الطريقة، بتبديل الظروف، ويضرب الصيغ بالمشاعر، والخلفية بالمقدمة، والجماعة بالفرد، والحديث بالتقليدى، يضمن "صلاح أبو سيف" انتظام الصوت على خط متصل، وتكثيف المغزى، بأفضل شكل ممكن فى الأفلام المصرية.

ماذا عن أفلام البلدان العربية الأخرى؟ غالبا ما نجد فى تلك الأفلام الكثير من الموسيقى، لكنها تعرض بشكل مختلف، إذ يلحظ فيها غياب نجوم الغناء، بل حتى غياب الأداء الفردى للأغانى على الشاشة. فى الفيلم التونسى **ريح السد** الذى أخرجه "نورى بوزيد" سنة ١٩٨٦، نجد أن الشخص الوحيد الذى يغنى أمام الكاميرا شخص هامشى، هو يهودى مسن اعتاد أن يكون صديقا للأسرة قبل أن تمزق "الأحداث" (السياسية) مجتمعا كان فى يوم من الأيام مجتمعا عالميا (كوزموبوليتانيا) وليس مجرد مجتمع محلى. وللحق، ولأن المقصود بالأغنية فى أفلام شمال أفريقيا هو توثيق أواصر العلاقات الاجتماعية القائمة بالفعل والمعترف بها، تأتى الأغانى والرقصات فى الاحتفالات الاجتماعية: الموالد الدينية، وحفلات الختان، وقبل كل شىء فى حفلات الزفاف، التى تفضلها السينما العربية على نحو خاص، ربما لأنها لحظات انتقال جلية، ينتقل فيها الفرد من حالة إلى أخرى. ويبدو أن المشاهد المطولة التى تصور الاستعدادات التى تجرى فى الحمام العام، ووضع الماكياج، وارتداء الملابس تطيل من التشويق، وهى الإطالة

نفسها التى تحدث عندما يمد المغنى المصرى فى تغنيه بألفاظ غامضة مثل "آه...آه..." (*) وهو غارق حتى أذنيه في الهيام، قبل أن يقر قراره على اختيار نوع الأغنية التى سيشدو بها، سواء كانت أغنية حب أم أغنية ألم.

ما هو الانتقال ما لم يكن برهة تفصل بين طرفى نقيض، أو حتى اللحظة التى يتداخل فيها النقيضان ويختلطان؟ لذا، نجد المشهد المصرى الموازى للمشهد سالف الذكر فى أفلام أفريقيا الشمالية فى مشهد الحفل التنكرى فى فيلم **ليالى الحب**، فالبطل عند لحظة وجيزة لا يكون فقيرا ولا مليونيرا، لا منتميا للمجتمع ولا خارجا عنه. لكن إذا كانت تلك اللحظة غامضة بالنسبة للفرد، فقد تمر عليه خفية، ما لم يكشفها عرض أو خطاب عام. وهكذا، يمكن أن يرقصها الجميع فى أفلام شمال أفريقيا، بالضبط كما يغنيها الجميع فى الأفلام المصرية. بهذا المعنى، يرى المرء آثارا من عالم "رابلييه"، الذى وصفه الناقد الروسى "ميخائيل باختين"، والذى فيه:

يوصف كل ما بداخل الإنسان عن طريق الفعل والحوار، إذ لا يوجد داخل الإنسان أى شيء يخصه هو فقط ولا يمكن "نشره على الملأ" .. بالعكس، لا يكتسب أى شيء مما بداخل الإنسان معناه التام إلا بالتعبير عنه (٩).

لذا، فإن ما يراه المرء على الشاشة فى حفلات الزفاف فى أفلام شمال أفريقيا احتفالات جماعية، فيها رقص وغناء جماعيين. ومن المسلم به أن الجماعات هنا جماعات من جنس واحد، الرجال فى غرفة والنساء فى غرفة أخرى. لكن لو افترضنا أن خبرات تلك اللحظة كلها ملتبسة، فلن يدهشنا اتساع نطاق التعبير عنها إلى ذلك الحد: من العقيلات الرصينات اللاتى يرفلن فى اللباس التقليدى فى فيلم **عرائس من قصب** لـ "جيلالى فرحات"، إلى النساء الأكثر رعونة المرتديات ملابس على النمط الغربى فى فيلم **سيجنان** لـ "عبد اللطيف بن عمار".

(*) هكذا عبرت المؤلفة فى النص الإنجليزى عما نعرفه فى الموسيقى العربية باسم "الآهات". (المترجمة)

لكن لو ساد التعبير الجمعى، ألن توجد فسحة للتعبير عن المشاعر الخاصة للفرد؟ عادة لا توجد. فالعروس صامتة ووجهها مطلى بالألوان مثل الدمية. أما الانفعالات الوجدانية فيتم التعبير عنها فى وقت آخر وبطريقة أخرى. ففى فيلم **عرائس من قصب** مثلا، تكاد مشاعر البطلة وإحباطاتها تشكل الإطار العام للفيلم، ويتم التعبير عن تلك المشاعر والإحباطات فى الأغانى الكئيبة التى نسمعها فى بداية الفيلم ونهايته. لكننا لا نرى البطلة تغنى تلك الأغنيات بنفسها، بل يأتى صوت الأغانى من خارج الكادر يغنيها صوت امرأة تترنم بإحساس يمكن الزعم بأنه إحساس بالضيق الذى تشعر به كل نساء المغرب.

يلحظ أيضًا هذا التحفظ فى الأداء الفردى المميز لشمال أفريقيا فى الأفلام التى تدور عن الرجال أيضًا. افتتح المخرج المغربى "محمد المعنونى" فيلمه المبكر **الأيام، الأيام** أيضا بموسيقى لفرقة ناس الغوانى، وهى نفس الفرقة التى صورها فى فيلمه **أحوال**. فى فيلم **الأيام، الأيام** تغنى فرقة ناس الغوانى مرثية حزينة نسمعها آتية من خارج الكادر. ونعيد القول بأن من الممكن افتراض أن ذلك الغناء لم يكن مجرد تعبير عن كرب فردى، بل كان تعبيرا عن ضيق عام، إذ يسرد الفلاح الشاب فى الفيلم المحن التى تواجه جيله فى العالم الثالث. يجد الفلاح الشاب صعوبة فى كسب عيشه بالمزرعة، لكنه لا يقدر على الارتحال طلبا لمكسب أفضل فى مكان آخر. وهذه القصة تسرد بضمير المتكلم، مما يسمح له بالتعبير عن بعض الأحاسيس الفردية. لكن السبب فى ذلك أن الفيلم فيلم تسجيلى بالأساس. والسرد بلسان المتكلم، أو حتى الصوت الآتى من خارج الشاشة تقنيتان تستخدمان اختياريا إلى حد بعيد فى الأفلام العربية .

الصوت البشرى :

فى فيلم **نهلة** الذى أخرجه المخرج الجزائرى "فاروق بلوفة" سنة ١٩٧٨، يتوقف كل شىء فى إظلام تام، بينما تبدأ "نهلة" أغنيتها بكلمة(**أنا**)، ولا تقدر على

الاستمرار فى الغناء. يبدو أن ذلك الفيلم يحاكى أسلوب الفيلم المصرى الذى يدور حول نجمة غناء. يلقى الفيلم الأضواء على ثلاث نساء لبنانيات يتحدثن إلى صحفى جزائرى يعيرهن سمعه، وتدور أحاديث بينهن عنه وعن أحواله. وهذا النوع من التفاعل المتبادل بين وطنين عربيين مختلفين نادر الحدوث فى الأفلام. وحيث إن خلفية الفيلم عبارة عن لبنان الذى يتداعى، فإن استهلاله بكلمة (**أنا**) يبدو أمرًا غير لائق بعض الشيء.

وصوت الراوى نفسه يعامل بشيء من التحفظ فى السينما العربية ، فغالبا ما يشير صوت الراوى الذى يسمع من خارج الشاشة فى الأفلام المصرية إلى حالة تدهور عقلى من نوع ما. يصدق هذا على الصوت الرتيب لمدمن الحشيش فى فيلم **ثرثرة فوق النيل**، كما يصدق على صوت الفلاح الشاب فى فيلم **البرىء** الذى أخرجه "عاطف الطيب" سنة ١٩٨٦، وهو يدمدم ويغمغم بالشعارات العسكرية ، بنفس السذاجة واللسان الذرب اللذين يتمتم بهما أوراد التقى والورع الريفية . وفى الفيلم المغربى **نهيق الروح** الذى أخرجه "نبيل لحلو" سنة ١٩٨٤ نجد أن الصوت الذى يأتى من خارج الشاشة مجرد صوت حمار، برغم أنه حمار ينهق بلوعة ومرارة .

يبدو أن معظم الأفلام المصرية لها اتجاه يخلو من أى صوت لراو من خارج الشاشة، اللهم إلا الأغنيات التى تمتلئ بها الأفلام المصرية وتبدأ بكلمة (أنا) . أما أفلام البلدان العربية الأخرى فلا تستخدم صوت الراوى شخصيا إلا فى حالة ارتباط أزمة شخصية بأزمة جماعية، مثل حالة الفلاح الساخط فى فيلم **الأيام، الأيام**. وفى الفيلم اللبنانى **بيروت، اللقاء** الذى أخرجه "برهان علوية" سنة ١٩٨٢ صداقة بين فتاة مسيحية وفتى شيعى بدأت فى الجامعة، ثم فرقهما تقسيم المدينة. يسجل كل من الصديقين مشاعره وذكرياته للآخر على شريط تسجيل، كما لو أن بالإمكان تحويل المناجاة المنفردة إلى حوار متبادل، أو التزلف للمدينة كى تعود فتجمع شملهما مرة أخرى. وفى الفيلم الفلسطينى **الذكريات الخصبة** الذى أخرجه "ميشيل خليفى" سنة ١٩٨١ نجد المتحدثتين امرأتين فلسطينيتين مختلفتى الطراز.

لا تكتفى المرأتان فى حديثهما بمجرد إعادة بناء بلدهما الغائب البعيد عن الأنظار عن طريق الكلام، بل إنهما تتكاملان أيضًا إلى حد أن الوطن يبدو حاضرا فى مطبخ إحداهما، بقدر حضوره فى غرفة مكتب الأخرى، إذ يحضر فى كليهما فى صورة امرأة.

لكن، أليس فى تصوير فلسطين كامرأة مشكلة للنساء؟ فرغم حساسية "خليفى"، إلا أن صورة المرأة –وفقا لما تكتبه "لورا مولفى"– "ما زالت مرتبطة بموقعها كحاملة للمعنى لا كصانعة له" (١٠). ويبدو أن المخرجتين العربيتين، اللبنانية "هينى سرور" والجزائرية "آسيا جبار" تشاطرانها الرأى نفسه. ينبغى ألا تُرى النساء على الشاشة لمجرد أن يوجدن أويتحدثن، بل ينبغى أن يفعلن، وأن يفعلن فعلا ذا معنى فى التاريخ، كما سبق أن فعلن حقا فى الواقع. فى فيلم **ليلى والذئب** الذى أخرجته "هينى سرور" سنة ١٩٨٤ يعاد خلق درامات صغيرة، ليرى المشاهد ما الذى فعلته النساء وما الذى شعرن به نحو ما فعلنه. بعد ذلك، يجرى تكبير مشاعرهن عن طريق مشاهد رمزية ومجازية، يفترض أنها تنشأ فى مخيلة النساء لا الرجال. ويتم سحب كل هذا عبر الزمن، رجوعا إلى الخلف، ليغطى الفضاء الشرقى بأكمله.

والفضاء عند "آسيا جبار" –لا سيما المجال الخارجى– شىء ما زال على المرأة الجزائرية أن تغزوه. فالنساء الجزائريات مازلن حبيسات البيوت، وتحاول "آسيا جبار" أن تحررهن، فتجعلهن يروين قصصهن فى فيلمها نوبة **نساء جبل شنوبة** (١٩٧٨). والقصص التى يروينها ترتبط بأنشطتهن ضد الفرنسيين أثناء حرب الاستقلال ، كما يروين قصصا عن جداتهن اللاتى مررن بظروف مماثلة فى القرن الماضى (التاسع عشر).

والمرأة التى تنصت لهؤلاء النسوة أكثر تحررا منهن، فهى شابة من المدينة. يسمح هذا لـ "آسيا جبار" باستخدام بعض التعارض الموسيقى: فتركب على خلفية مشاهد البطلة الشابة موسيقى جزائرية تقليدية يعزفها الناى. لكن عندما ترقص الفلاحات المسنات نسمع على شريط الصوت "المقطوعات الجزائرية" لبيللا بارتوك.

تشير "آسيا جبار" إلى أن السبب فى ذلك هو "أنه كلما التزمت المرأة بالتقاليد قلَّ احتياجها للاعتماد على الفلكلور" [١١]. ربما صح ذلك. لكننا لا نجد فى هذا الفيلم تعارضا صوتيا بين أصوات الرجال والنساء، فالذكر الوحيد فى الفيلم هو زوج السيدة الشابة، وهو رجل أبكم.

وبالرغم من أنه من المعتاد هيمنة الصوت الذكورى على الأفلام الجزائرية، إلا أنه لا يقوم عادة بالحكى. ربما يوجد اعتقاد بأن عملية الحكى دور طبيعى للمرأة حبيسة المنزل. لكن عندما يتم النظر للرجل والحديث عنه بوصفه مفعولا به، كما هو الحال بالنسبة للمرأة تقريبا، فإنه يتحدث. ومن أمثلة ذلك : "على" بطل فيلم **على فى بلاد السراب** الذى اخرجه "أحمد راشدى" سنة ١٩٧٩. على عامل مهاجر إلى باريس، يأخذ بزمام المبادرة ويروى للمشاهدين ما يراه فى فرنسا، ورأيه فيه، بادئا دون قصد تصعيد عملية تفاعل مركب بين المشاهدين وما يشاهدونه.

وفى فيلم جزائرى آخر، هو فيلم عمر **قتلاتو** الذى أخرجه "مرزاق علواش" سنة ١٩٧٦ (انظر التفاصيل فى الفصل الثالث) يستخدم الرجل بوصفه راوية بطريقة مريعة، أفظع حتى من الفيلم السابق. يمكننا القول بأن "عمر" يتحدث نيابة عن جيله، راويا قضية الفرد بوصفها قضية الجماعة، لكنه برغم ذلك أحد شباب جيل ما بعد الثورة الذين يتسكعون فى تكاسل بلا قضية. ونغمة حديث "عمر" ليست مجرد نغمة فكاهية، بل فيها سخرية من الذات. والسخرية من الذات أمر يتجاوز الدروب المتربة للدلالة ليخوض فى المستنقعات الموحلة للشك فى الذات. يقول المخرج السورى "سمير ذكرى" أن ما يحتاجه الفيلم العربى ، أو حتى الثقافة العربية ، هو جرعة ضئيلة من روسو [١٢]. وفى الحقيقة ، كان أول اسم فكر "سمير ذكرى" فى إطلاقه على فيلمه **وقائع العام المقبل** الذى أخرجه سنة ١٩٨٦ هو **اعترافات**. فى ذلك الفيلم، يدخل أناس مختلفون إلى شقة البطل ويخرجون منها، مجرجرين خلفهم قصص أوهامهم أو تحررهم من الأوهام (انظر الدراسة فى نهاية هذا الفصل).

لكن المعتاد فى الأفلام العربية أن فكرة الاعتراف تحمل ضمنيا فكرتى الويل والإجرامى (مثال لذلك فيلم **المذنبون** الذى أخرجه "سعيد مرزوق" سنة ١٩٧٧،

والذي تكشف فيه تحريات تحريها ضابط مبـ[illegible] جريمة قتل عن اعترافات عرضية بجرائم أخرى أقل وطأة). من النادر إذن أن نجد الاعتراف مهيمنا على فيلم بأكمله. لكن فى الفيلم الجزائرى **رجل ونافذة** الذى أخرجه "مرزاق علواش" سنة ١٩٨٢ نجد رجلا مسنا لا يكف عن التجوال، ليعترف بماذا؟ ولمن؟ يظل هذا السؤال مفتوحا لا يستقر أبدا عند إجابة شافية، حتى ولو بنهاية الفيلم. فالصوت والصورة يتآلفان أحيانا، ولا يتآلفان أحيانا أخرى. بناء على ذلك، إذا ورد بالفيلم اعتراف فإنه يواجه خطر أن يخفى الصوت بقدر ما يكشفه، فهو ليس صوت علامات دالة أوصوت معلومات، بل هو صوت انطباعات ومشاعر. وفيما عدا هذين الفيلمين الاستثنائيين، السورى والجزائرى، ربما يوازى الصوت فى الفيلم لفظ **(أنا)** الذى تزدهى به الأغنية المصرية.

هناك صوت واحد يندر سماعه بالتأكيد فى الفيلم العربى، ألا وهو الظهور العلنى لصوت المؤلف. لكن ربما يحاول "مرزاق علواش" أن يطابق بين فانتازيا الموضوع وفانتازيا المعالجة، إذ يفتتح فيلمه **مغامرات بطل** (١٩٧٨) بعبارة "كان يا ما كان، فى سالف العصر والأوان..." وبعدها يحمل البطل على عاتقه أساطير العالم والسينما، عاقدا العزم على الخلاص/الثورة. قد يبدو لنا الإصرار على تجنب صوت المؤلف إلى هذا الحد فى الأفلام الأخرى أمرًا غريبًا، إذا أخذنا فى اعتبارنا التقاليد العظيمة للحكى العربى. وقد يرجع هذا إلى رغبة المخرجين العرب فى جعل السينما فنًا فريدًا جدا، أو إلى فكرة أن مزج صورة بطل يمثل بصوت راو من خارج الشاشة تعد مهارة سينمائية فائقة. أو قد يرجع ذلك إلى اعتناق مفهوم دقيق للحكى كشىء منفرد بذاته إلى حد استحالة أن يفيض ليغطى شيئا آخر.

بالرغم من ذلك، يوجد فى بعض الأفلام صوت آمر يأتى من خارج الفيلم. وإن لم يوجه ذلك الصوت مسار الخط الروائى فى الفيلم، فإنه يصبغه على الأقل بالصبغة السياسية للفترة التى يدور فيها ، فترة الخمسينيات أو الستينيات. هذا الصوت هو صوت "جمال عبد الناصر"، منطلقا من محطة صوت العرب الإذاعية المصرية الشهيرة. ولا يقتصر ورود صوت عبد الناصر فى الأفلام على الأفلام

المصرية فقط، إذ يظهر فى الفيلم المصرى **جميلة الجزائرية** الذى أخرجه "يوسف شاهين" سنة ١٩٥٨ تحية منه للثورة الجزائرية، كما يظهر فى الفيلم السورى– اللبنانى المشترك **كفر قاسم** الذى أخرجه "برهان علوية" سنة ١٩٧٤، وفى الفيلم السورى **أحلام المدينة** الذى أخرجه "محمد ملص" سنة ١٩٨٤. فى تلك الأفلام كلها، يضع الصوت القادم من القاهرة المعايير التى ستؤثر بشكل أو بآخر فيمن يجلسون للاستماع إلى الراديو.

وأكثر الأفلام استخداما للراديو ببراعة، بوصفه وجودا متكلما متدخلا فى البيت هو الفيلم الجزائرى **الفحام** الذى أخرجه "محمد بو عمارى" سنة ١٩٧٢. يحدث الراديو الزوج عن السياسة، ويغنى له عن الحب، ويعطى الزوجة وصفات للطهو. ولا يشكل الراديو فقط الفضاء الموجود بين الزوجين، بل يشكل أيضًا الصمت بينهما. فضلاً عن ذلك، يستخدم الفيلم بعدا صوتيا آخر، هو الصمت الثاقب الصادر عن البيت البدائى الذى يسكنه الفحام فى الغاب، مسموعا من خلال نقيق الضفادع، وصراصير الحقل ، وكل أنواع المخلوقات.

من غير المعتاد استخدام المؤثرات الصوتية الحية على هذا النحو فى الأفلام العربية، التى تضع المؤثرات الحية –إذا استخدمتها أصلا– فى خلفية الفيلم. وتزداد المؤثرات الصوتية وضوحا على نحو متسارع بالطبع، حيث إن الواقعيين المصريين الجدد يحاولون إخفاء صوت الحديث والغناء لحساب إبراز أصوات البيئة، فى محاولة للتوصل إلى طابع أقرب ما يكون للطبيعى.

وتنقل المؤثرات النفسية فى الأفلام العربية على نحو تقليدى، بتركيب موسيقى شبحية الطابع على نظرات تحبس الأنفاس، أو على لقطات قريبة تصور أفعالا شريرة. هذا هو الحل المصرى المعتاد. لكن مخرجى شمال أفريقيا برعوا فى المزيد من التجديد فى هذا الأمر أيضًا. ترجع قوة فيلم **الشركى** الذى أخرجه "مؤمن لسميحى" سنة ١٩٧٥ جزئيًا إلى شريط الصوت المثير. ففى قصة عن الهجر والوحدة يتردد صوت دقات الساعة ويدوى، بينما تُسمع تحيات النساء كغمغمات صوتية غير مفهومة وبلا معنى، وهى تدار بسرعة أكبر من التى سجلت بها. وفى الفيلم

الجزائرى أحداث متنوعة الذى أخرجته مجموعة من المخرجين سنة ١٩٨١ (*) يخدش الصوت نفسه الأعصاب العارية ويمزقها. ففى القصة الأولى من الرباعية يعود رجل إلى بيته بعد أن عذبه الفرنسيون وهو على شفا الانهيار العصبى، إلى درجة أن يسبب له صوت الماء المتساقط من الصنبور حالة صدمة. ويصل به الأمر عندما يسمع صراخ طفله الصغير المتصل إلى إخماد صوت الرضيع إلى الأبد، إلى خنقه.

عينة فيلمية : وقائع العام المقبل

ما الذى يفعله الصوت مع فيلم يُستَهَل بالقول الصوفى :"إن المعرفة المتحجرة لهى الجهل المطلق بعينه"؟ ذلك هو اللغو الذى ينجح فى فض غموضه المخرج السورى "سمير ذكرى" فى فيلمه **وقائع العام المقبل** الذى أخرجه سنة ١٩٨٦. ونهاية الفيلم تدعم عبارته المكتوبة.

ينقل الفيلم مثلا إحساسا بالوجود الكلى للموسيقى فى العالم العربى عن طريق الدندنة بالموسيقى بلا انقطاع. يرينا "سمير ذكرى" أولا أن الموسيقى قد تكون "واقعية" أحيانا، إذ تنبعث بوضوح من جهاز أو أكثر من أجهزة الراديو، وعندما يستلزم الأمر فى النهاية أن نستمع إلى حديث شخص ما، يمكن إغلاق الراديو. وقد توظف موسيقى الفيلم دراميا فى أحيان أخرى، إذ يبدو جليا أنها تتردد فى رأس شخص ما، وتلاحقه من مكان إلى مكان.

هناك سبب آخر لانتشار الموسيقى لتعم كل أنحاء المكان، ذلك إن عديدا من الناس المختلفين يؤدونها. ولا يقتصر الأمر على التسجيلات التى لا مفر من سماعها طوال الوقت وفى كل مكان، لـ "عبد الوهاب"، و"أم كلثوم"، و"فيروز" (وهى

(*) ورد هذا الفيلم لدى بجاوى ب. ت. (انظر مراجع المترجمة) باسم حوادث متنوعة تحت إنتاج ١٩٨٤، وتفصيله كالتالى: **يوم زيارة** للمخرج بدر الدين بوتمن، **والمهدهدة** للمخرج دحمان أبو زيد، **ومنتظرا الحكم** للمخرج مصطفى منقوشى، **والملعونة** للمخرج الهادى فلال. (المترجمة)

مغنية لبنانية شهيرة) ؛ لأن تسجيلاتهم مذاعة من الراديو، لكننا نسمع أيضا أناسا مجهولين يغنون ويعزفون هنا وهناك. فنسمع فى الملهى الليلى بعض الأغنيات السوقية والمبتذلة، ونسمع فى المطعم بعض النغمات المرتعدة والفلكلورية يغنيها نادل كردى شاب، ونسمع فى الحافلة لحنا مشوشا من محارب قديم أثرت الحرب فى قواه العقلية، وهو لحن ينتهى بالتفجع المثير المكون من مقطعين متساويين: "يا ليل.... يا ليل..."

والموسيقى لا تحيط فقط بكل أحداث الفيلم وتتخللها، بل تجرى مع حوار الفيلم فى مضمار واحد كتفا لكتف. وفى الحقيقة، يتم" أداء" حوار الفيلم كالموسيقى بالضبط، أو بعبارة أخرى، هناك ناس حديثهم مألوف، إلى حد يبدو معه لسامعه كأسطوانة قديمة. يصدق هذا بوجه خاص على غريم البطل، وهو رجل يسارى هائج الأعصاب، يردد فى مشهد المطعم فيضانا من الشعارات التى تغطى على ثرثرة طبيب مجنون. هناك أيضا من يتحدثون بصيغ مميزة لبنية بلدانهم: صوت الراوية فى خطاب الفتاة الأمريكية التى تستطرد فى سرد مشكلات عملية، يليه صوت راوية فى خطاب آخر من فتاة روسية تعانى أنواعا من العذاب الروحى.

كيف يجد المرء مخرجا من كل هذه الصيغ المتحجرة، وكيف يفكر فى شىء جديد؟ هل يمكن للمرء أن يقترب –على مستوى الكلام– من أى شىء جديد بقليل من التعرف على نفسه، بقليل من الاعتراف؟ ربما أمكن ذلك وربما لا. هناك امراة عانس محبطة تكثر من التردد على شقة البطل "لتعترف" بأن الرجال لا يعنون لها شيئا، فهى مثقفة جدا. لكن عينيها وشهيتها لا يتحولان عن غرفة نوم البطل طوال حديثها. والفتاة الأخرى التى يحبها تكثر من التردد عليه أيضا، لكن لتخبره بعدم رغبتها فى التورط معه فى علاقة بسبب ماضيها الأليم، وهى تعنى ما تقول.

ويقترح الفيلم شيئا آخر: ما رأيك فى أن تخترع كلماتك بنفسك؟ فى الكابوس الذى يلم بالبطل متخذا صوره من **ألف ليلة وليلة**. يطلب السلطان من سجينه أن يحكى له نكتة، حتى ولو كانت ضد النظام، فيقولها الرجل دون صوت، ثم ينفجر ضاحكا لنفسه، ورغم ذلك يطاح برأسه. لماذا ؟ ما الذى قاله؟ هل يكمن الخطر حتى فى الصمت؛ لأنه صمت؛ ناطق إلى حد بعيد؟

وشريط الصوت مفتوح حقا طوال الفيلم، برغم أنف الموسيقى كلها، وبفضلها أيضًا . فعلى الرغم من أن القصة تدور حول موسيقار تلقى تعليمه فى الخارج، ثم عاد إلى وطنه ليعمل فى تأليف الموسيقى، وعلى الرغم من أن الفيلم يرينا بحث الموسيقار عن قنوات يراه الناس من خلالها ويسمعونه، فإن المشاهدين اليقظين سيحسون بأنه يبحث أيضا عن الموسيقى التى ستختتم الفيلم. والمبادئ الموسيقية تعرض أمامنا على الشاشة. فهناك فكرة التنويعات مثلا، فالموتيفة الموسيقية التى يتخذها الموسيقار أساسا يبنى عليه السيمفونية التى يحلم بها تظهر عدة مرات، فى قالب موسيقى الجاز، وفى عزف انفرادى على الترومبيت. ثم إن هناك فكرة الاستعادة، إذ تسمع الموتيفة الثانية من السيمفونية نفسها يعزفها فريق أوركسترا من الشباب المكفوفين. ثم نسمع نفس هذه الموتيفة تتردد فى رأس الموسيقار بعد معركة خاضها، ثم نسمعها مرة أخرى فى نهاية الفيلم فى شكل ألحان يعزفها موسيقيون وهم يضبطون آلاتهم الموسيقية.

هناك أيضًا اقتباسات موسيقية. ففى موضع من الفيلم نسمع بيانو يعزف افتتاحية لشوبان، لا تنى موسيقى الديسكو عن مقاطعته بدويها على نحو مستمر ومثير للأعصاب. وتعود الاقتباسات الموسيقية للظهور فيما بعد فى الفيلم، فى ظروف كئيبة بشكل خاص، تعزفها آلة البزق التقليدية، وهى آلة شبيهة بالعود، وترينا -كما يقول "سمير ذكرى"- إلى أى مدى تصل قدرة آلاتنا على التعبير برغم بدائيتها [١٣].

فضلاً عن ذلك، فإن المقطوعة الموسيقية النموذجية التى يفتتح بها الفيلم عبر أحلام يقظة البطل مؤلفة على نهج الموسيقى السيمفونية الغربية، ولكن فى مقام شرقى هو مقام النهاوند [١٤]. وأخيرا، يتضح أن المقطوعة الموسيقية التى يقود البطل عازفيها بنهاية الفيلم كحل وسط ليست إلا ما جمعه فى رأسه طوال الفيلم، وهى أساسا معالجة سيمفونية للحن راقص من شمال سوريا.

إذن، فالتنويعات، والإعادات، والاقتباسات، والتركيبات، كلها وسائل موسيقية للهروب من المعرفة المتحجرة. لكن قصة الفيلم ترينا أيضًا أنه متى أعطيت الأولوية دائما للإعلان الطنان عن النظريات على الاهتمام بوسائل تنفيذها فلن يمكن استبعاد الجهل المطلق.

الخلاصة :

إن المنوال الذى يتبعه الصوت فى السينما العربية ليس دائما بمثل هذا التعقيد الذى نلقاه فى فيلم "سمير ذكرى"، لكنه ما زال منتشرا على نطاق واسع. فمن جهة، تعبر مصر عن قصتها بالإشارات، ومن جهة أخرى تحكى الجزائر قصتها، أو إن هذا ما يبدو على الأقل من بعض الأمثلة المذكورة هنا. هل يعنى هذا أن مصر تركز على الوصف بينما تركز الجزائر على السرد الروائى؟ من المحتمل ألا يكون الأمر بهذه البساطة. فعلى حد تعبير العالم الفرنسى "جاك بيرك" "لو كانت اللغة (العربية) مجرد مجموعة من المعلومات، وأداة للتواصل فقط، لما أمكنها –وهى مقتصرة على هذا الدور– أن تقاوم لغات العالم، كالفرنسية والإنجليزية" (١٥). ورغم أن العرب أنفسهم يشتكون من **لفظيتهم**، إلا إن بيرك يتساءل: "أليس فى هذا تعويض يعيد إسباغ ثوب الإنسانية على الوجه المادى للعالم الخارجى؟" (١٦). وبعبارة أخرى، فإن طرفى النقيض الفيلميين هذين ليسا إلا نسختين مختلفتين من عملية إسباغ ثوب الإنسانية على القصة، من تغطية عظامها المعروقة (التاريخ) بلحم ودم حكى القصة (السرد). وبينما تضيف السينما المصرية الأغانى لمختلف طرق الأحاديث، قد تراكم السينما الجزائرية الأصوات الراوية، العمومية منها والخصوصية.

وأيًّا ما كان البديل الذى سيقع عليه الاختيار، فإننا نجد عادة إحساسا بمبادئ الموسيقى، بنغمات الصوت عند مستويات اللغة المختلفة، وبمواضع النبر عند تبدل أنواع العرض، وبمدى تواتر فواصل التكرار فى خلفية أفضل الأفلام. ربما أمكننا تفسير بروز هذا الإحساس جزئيا بالمفهوم الشامل الذى انتهى إليه الفنان العراقى "عصام السيد" (١٧) بعد أن وضح "عصام السيد" بالأمثلة أسس التصميم العربى / الإسلامى ، وبرهن رياضيا وهندسيا على أن مفاهيم الإيقاع والتوازن نفسها توجد فى الشعر العربى وفى الموسيقى العربية أيضًا ، إذن ، فالخط المتصل الذى تنتظم عليه العلاقات بين الحديث والأغنية والرقصة فى تلك الأفلام ، علاقات الانزلاق من واحد للآخر والتبادل بينها وبين بعضها البعض ليس خطا عبثيا ولا غير واقعى.

لكن تظل لدينا مشكلة، تبدو بدهية واستطرادية، هى مشكلة المشهد الساكن. فالقصة تقول له: "امض" والأغنية تقول له "قف". وياللمفارقة التى نجدها فى شريط الصوت فى الفيلم العربى، فالصوت هو أكثر عناصر الفيلم خَطِّيَّة، ومع ذلك قد يبدو أحيانا معاكسا تماما لتلك الخاصية، فيكاد يكون غير خطى. فإذا أنعمنا النظر مرة أخرى فى الفن العربى الإسلامى لرأينا أن هذا هو ما يوصف به الخط العربى، إذ يوصف بأنه فن يلعب على التفاعل المتبادل بين الساكن والمتحرك [١٨]، بين "قف" و"امض". فالخط العربى إذن لا يقتصر بدوره على استخدام ثلاثة أبعاد بصرية فقط، بل يستخدم أيضًا بعدًا رابعًا، هو بعد الحركة [١٩]. وهكذا، يدخل فيه الرقص..

لكن، ماذا عن التكرار ؟ ألا يوجد الكثير من أغنيات الحب، الكثير من الاحتجاجات بالأقوال المعادة نفسها مرارًا وتكرارًا ؟ إن الباحث المغربى "عبد الفتاح كيليطو" لا يكتفى فيما كتبه عن الاختيار بين الابتكار و"إعادة القول" فى الأدب العربى التقليدى بالإشارة إلى أن "التكرار هو نفسه ضمان حياة القول" [٢٠]، بل إنه يستثير أيضا بتلك الكتابة الدوار الذى يسببه واحد من أهم محركات الثقافة العربية والحضارة الإسلامية: راوى الأحاديث [٢١]. نجد فى فيلم **سَلاَّمة** لـ "توجو مزراحى" مثالا طيبا على ذلك، حيث تكرر الكلمات وتعاد -"يقولون إن "القس" عاشق "سلاّمة" " - وتنتقل تلك العبارة من نساء يتحدثن بها، إلى فتيات يغنينها، إلى رجال يغنونها، إلى أطفال ينشدونها، إلى قولها على لسان "القَس" نفسه، وأخيرًا تتغنى بها "سلاّمة". وعند هذه النقطة تتحول الكلمات إلى عمل فنى، إذ تغنيها المغنية المعروفة القديرة "أم كلثوم" بعد استحضارها عن طريق كل ما سبق من طرق الأداء، وتكتسب مسحة المظهر العتيق التى تخلعها عليها حالة الجدارة بالثقة المتولدة عن التكرار، لكنها توضع تجاه أحاسيس متعددة بسبق المعرفة بها (دى جافو).

إن لهذا التكرار الوارد فى فيلم "**سلاّمة**"، عن طريق القول، والشعر، والغناء وجها آخر. فقد صنع النقاد الكثير من القباب من حبات المشكلات البسيطة للسينما العربية، مستغلين فى ذلك الجدل القائل بأن الرواية لم تظهر إلا كتطور طرأ مؤخرا

على الأدب العربى، ولذا، لم يمكن تقديم الفيلم الروائى على الشاشة العربية بشروطه المعروفة. لكن الناقد الروسى "ميخائيل باختين" يشير إلى أن أساس الرواية هو الاستعداد طوعا لتحريض الخطاب المباشر ضد الخطاب غير المباشر (٢٢)، بحيث يضاد التعليق ما يقال ، حتى لو لم يزد ذلك التعليق عن مجرد جملة اعتراضية ، أو تغير فى نبرة الصوت.

وكما اتضح من تناولنا للتوترات الناتجة عن التزامن، فإن هذه النبرات المختلفة عبارة عن مبادئ كبرى، تفعل فعلها فى الكثير من الأفلام العربية، وهى ملحوظة على وجه الخصوص أينما تعلق الأمر بالموسيقى. وقد يمكننا المضى فى ذلك إلى حد ما ليفسر لنا لماذا تتحاشى السينما العربية صوت الراوى عموما، والصوت الصريح للمؤلف خصوصا إلى هذا الحد؛ وقد يدرجا ببساطة فى زمرة خطابات الفيلم التى تختلف عن بعضها البعض بالفعل. وقد يفسر هذا أيضًا سبب كثرة ظهور الأغنيات، ليس فى الكوميديات فقط، بل فى الميلودرامات أيضًا، حيث تجعل الأغنية غير المألوفة من القصة المألوفة شيئا أكثر تشويقا. أو فلنقلها بعبارة أخرى، قد يتغير الخطاب المباشر للقصة تغيرا ذا دلالة إذا تم إكماله بخطاب غير مباشر، أوحتى إذا قلبه هذا الخطاب غير المباشر.

الهوامش

(١) Braudy. 1985. p. 414.

(٢) Thoraval. 1975. p. 13.

(٣) خياطي. ١٩٨٦. ص ٤٠.

(٤) انظر/انظري: Ezzedine. 1966. pp. 48-53.

(٥) Amr. 1987. p. 127.

(٦) Bounfour. 1977. p. 423.

(٧) Jacobson. 1963. p. 89.

(٨) Fano. 1981. p. 110.

(٩) Bakhtine. 1978. p. 380.

(١٠) Mulvey. 1986. p. 199.

(١١) Djebar. 1981. p. 108.

(١٢) مذكور في: عبد الحميد. ١٩٨٨. ص. ٥٧.

(١٣) Malkmus. 1987. n.p.

(١٤) وضع هذه الموسيقى زياد رحباني، ابن فيروز.

(١٥) Berque. 1964. p. 189.

(١٦) Berque. 1964. p. 190.

(١٧) Al-Said and Ayse Parman. 1976. pp. 136-140.

(١٨) Welch. 1979. p. 24.

(١٩) Gardenal. 1988. p. 21.

(٢٠) Kilito, 1985. p. 19.

(٢١) Kilito, 1985. p. 28.

(٢٢) Bakhtin. 1978. p. 380.

الفصل الثامن

العلامة

أول فيلم رسوم متحركة طويل صنع بالعراق هو فيلم **الأميرة والنهر**، الذى أخرجه "فيصل الياسرى" سنة ١٩٨٢. بطلة هذا الفيلم فتاة صغيرة حلوة، هادئة، لكنها نشطة، تنجز المهام الملقاة على عاتقها مثل أية بطلة أخرى من بطلات القصص الخرافية، وتثبت مثلهن أنها جديرة بمملكتها. لكن، يا لها من مملكة! يعيش فى تلك المملكة أمير متردد وفلاح شجاع، تبدو علاقتهما بالنزاع السياسى العربى المعاصر على الزعامة أقوى من علاقتهما بمملكة حضارة بين النهرين القديمة. هل تستدعى الصروح الضخمة ذات الظلال المشئومة التى تظهر فى الفيلم ذكريات بابل الغابرة، أم تذكرنا بنماذج ديزنى لاند؟

أما البطل الصغير للفيلم العراقى **البازرلى** (*) الذى أخرجه "قيس الزبيدى" سنة ١٩٧٤ فلديه ذكرياته الخاصة، أو ربما كانت خيالاته، فهو يراقب الصراعات التى تدور حوله بين الرئيس والعمال كما يراقبها أى صبى يقف على أعتاب عالم الرجال. لكنه يتذكر أيضا، أوتغشاه أحلام اليقظة، فتتعاقب صور بالأسود والأبيض على شريط ذى حبيبات خشنة تصوره وهو يعمل فى سحب البراميل، هابطا بها إلى البحر، مع صور أثيرية تم تعريضها للضوء بإفراط تصور امرأة تستقل عربة. ترى، هل تلك الصورة رمز جنسى، أم هى أخت؟ أخيال هى أم ذكرى؟ إن علاقة تلك الصور بالبطل غامضة كغموض علاقته بنفسه، فهو ليس طفلا، لكنه لم يصر رجلا بعد.

(*) ورد لدى البندارى، (١٩٩٤)، أن البازرلى فيلم سورى. (انظر مراجع المترجمة)

أما عن الخيالات التى تتراءى للصغير الصامت تماما الذى يقوم ببطولة اسكتش **البيضة المسلوقة**، وهو أحد الاسكتشات الثلاثة الموجودة فى الفيلم الجزائرى **أولاد الريح**، الذى أخرجه "إبراهيم تساكى" سنة ١٩٧٩، فإن الطفل نفسه يعرف أنها مبنية على وهم، على فيلم. فبينما يدور الأب العجوز فى الطرقات ويقف على النواصى ليبيع دمى الفئران التى تعمل بالزنبرك، يتجول الصبى الصغير فى الحانات المحلية ليبيع البيض الذى سلقه بنفسه، فيقابل رجلا من مرتادى البار المنتظمين، هو "بوعليم بنانى"، بطل فيلم **عمر جتلاتو** الذى أخرجه "علواش" سنة ١٩٧٦ (انظر الفصل الثالث)، وهو رجل مستقيم أخلاقيا لكنه ضائع وسط أبخرة البيرة. وبالرغم من دلائل التفسخ التى يراها الصبى بعينيه إلا أنه لا يتمكن من مقاومة الحلم بـ "بنانى" كما كان، نجما سينمائيا، بل إنه حتى يتخيل أن "بنانى" النجم ينظر إليه نظرات دافئة، فهو لديه رمز للأب المفضل، نموذج، وهم.

ربما لا يدهشنا صمت الصبى، فكل الأطفال فى أفلام "تساكى" صامتون، وكل شخصيات أفلامه تقريبا من الأطفال. والصمت فى هذا الفيلم ذو دلالة خاصة، فى علاقته بالماضى، وبالذكريات، وبالأحلام، أو بالنماذج التى يجدر الاقتداء بها. يبدو الأمر كما لو أن تجميد الخطاب التقليدى يجعل العودة إلى شىء آخر أمرا ممكنا، شىء من المفترض أن الأطفال لم يفقدوا صلتهم به. لكن، هل الأمر كذلك بالضرورة؟ هل يتعين على المرء أن يتظاهر بنوع ما من البراءة القديمة كى يتخطى الـ "هُنا" و"الآن"؟ ألا يمكن للراشدين أيضا أن يتخطوا السياسات التى وردت فى الفصل الثالث، والمجتمع الذى كتبنا عنه فى الفصل الرابع، والقانون الذى تناولناه فى الفصل الخامس، والواقع الذى عرضناه فى الفصل السابع، وأن يحلموا قليلا...؟

الجنون :

حسنا، يمكنهم ذلك بالطبع لو ظهروا كبلهاء أومجانين. ولدينا الكثير من أمثال هؤلاء فى الأفلام العربية، رغم أنهم ليسوا متشابهين. قد يكون الأبله أبلهاً بالاسم

فقط، كما فى فيلم **مغامرات بطل** الذى أخرجه "مرزاق علواش" سنة ١٩٧٨، فهو لا يتحدث عن النُذُر والبشائر والمعجزات إلا فى الأحوال التى تلائم ظهوره بمظهر المعتوه. لكنه قادر تماما فى غيرها من الأحوال على أن يتحدث عن الأشياء كما هى. وقد يكون الأبله وحيدا ذا روح مراوغة، مثل الأبله فى الفيلم المصرى **درب المهابيل** الذى أخرجه "توفيق صالح" سنة ١٩٥٥. يعيش هذا الأبله على حساب المجتمع المحلى الذى يتسم بالتقوى بأن يتمتم ببعض العبارات الدينية الساذجة التى تناسب كل الظروف. ومن جهة أخرى، قد يكون الأبله إنسانا ساذجا ذا روح نقية، لا يرى بأسا فى أن يعلن أن الإمبراطور عار من الملابس، أوفى أن يعلن أنه يريد أن يحظى أيضا بعاهرة القرية مثله مثل بقية رجال القرية "المحترمين" المتزوجين ، كما حدث فى الفيلم الجزائرى **القلعة** الذى أخرجه "محمد شويخ" سنة ١٩٨٨.

ورغم ذلك، فكثيرا ما لا يكون الأبله كاذبا ولا بسيط العقل، بل يكون رجلاً عاديا يمر بحالة انحطاط مؤقت ألمت به بسبب أحداث ماضية. ففى فيلم **الفتوة** مثلا، كان الشحاذ المجنون رجلاً قويًا قبل أن يسحقه خليفته. وفى الفيلم الجزائرى **الإرث** الذى أخرجه "محمد بوعمارى" سنة ١٩٧٤ كان الأبله ذكيًا فيما سبق ، إذ كان معلم القرية قبل أن يجتاح الفرنسيون قريته ويعذبوه. أما الأبله فى فيلم **خذ ١٠٠٠ جنيه استرلينى وارحل** الذى أخرجه "محمود زيمورى" سنة ١٩٨٣ فقد عاش فى فرنسا قبل أن يلقى هناك إذلالا يعود بسببه إلى الجزائر وقد انحدر إلى هوة الجنون.

وعندما لا يتعلق الأمر بأحداث من الماضى، ولا بتاريخ يضغط على الإنسان بشكل أو بآخر، أى عندما يتعلق الأمر بالحاضر أوبالمستقبل، قد يمتد أثر الرؤية "المجنونة" ليغطى طول المكان وعرضه.. فى الفيلم المغربى **ألف يد ويد** الذى أخرجه "سهيل بن بركة" سنة ١٩٧٢ يخترق الرجل المجنون البلد وهو يتذمر ويئن، بادئا بتعنيف السهول، ثم الجبال، منتهيا برمى المحيط بالذم. أما "مومو"، الرجل غريب الأطوار الذى ظهر فى فيلم **تحيا يا ديدو** الذى أخرجه "محمد زينات" سنة ١٩٧١

فهو أكثر رقة من سابقه بكثير. إنه لا يتحرك من مجلسه على رصيف على البحر فى الجزائر، واضعا ساقا فوق ساق، لكن يبدو أن بصره يمتد عبر الزمن، فهو يرى ويعرف كل شيء -عن الجزائر على الأقل- ويعلق على أحداث الفيلم أولا بأول، سواء التى قدمت لتوها فى الفيلم أم التى ستلى بعد برهة. هذا ليس مجرد تنبؤ بالغيب بصوت المؤلف -وهو أمر نادر فى الأفلام العربية- لكنه يوسع نطاق تأثير كلماته بإضافة الاستشهاد بأبيات من الشعر.

فإذا كان للمجنون أية رؤيا على الإطلاق، فإنه عادة ما يعبر عنها بالشعر، سواء كان ذلك بالترتيل الدينى بأسلوب هزلى غير موزون كما يفعل شحاذ الدرب، أوبالقصيدة التى يلقيها "مومو" لمدينته. يصدق هذا بوجه خاص عندما تكون الكلمات من النوع الممتد الذى يحمل ثقل المستقبل. لعب المخرج الجزائرى "محمد لاخضر حامينا" فى فيلمه **وقائع سنوات الجمر** الذى أخرجه سنة ١٩٧٥ دور مجنون مشعث معدم، وعبر بصريا عن الذهول الذى انتابه بعزوف الجميع عن الاستماع إليه، فلا هم يسمعونه ولا يريدون أن يسمعوه، فوا أسفاه! فالكلمات تزأر لتحذر الإنسان الجزائرى وتاريخه من نذير الشؤم.

تقترب مثل هذه الرؤى من فكرة النبوة الحقيقية إلى حد خطير. بالرغم من أن تناول موضوع النبوة فى الأفلام يخضع لدى المسلمين لقواعد صارمة (أولا : لأن محمد خاتم الأنبياء، وثانيا: لأنه لا يمكن تمثيله أبدا بشكل مجازى) (١) لذا، قد تهذى معظم الشخصيات التى تمثل المجانين، لكن دون أن يوحى ذلك ضمنا أبدا أنهم موحى إليهم من السماء. وهم حتى ليسوا شخصيات عظيمة، ربما ما عدا "مومو" الجزائرى، وهو حالة يمكن أن يسميها المرء أيضا جزائر "مومو"، فالرجل هو المدينة، والمدينة بدورها هى الشعر. ومع ذلك، عادة ما يكون المجنون أكثر هامشية، فهو شيء تتميز فى مواجهته محاسن العالم الواقعى، إنه نغمة نصف منسية تطن فى الرأس. إلام تنتمى تلك الكلمات؟ أللتاريخ، أم للدين، أم لنموذج بدائى؟ إنها تدور على أية حال حول شيء خارج إطار الشاشة بلا مراء، وهى على أكثر تقدير نوع من التجسد الرمزى فى اللاوعى.

واللاوعى فى الفيلم العربى أرض من الرمال اللينة، شبيه بالتنبؤ. يتضح هذا عندما يتصل الأمر بالأحلام. والأحلام لا ترد كثيرا فى الأفلام العربية، ولا تعالج فيها جيدا. أما الاستثناء – الذى ذكرناه سلفا– فهو حلم اليقظة للصبى الصغير فى فيلم **اليازرلى**، والذى جعله المخرج حلما غامضا لكنه متكرر. لكن عندما نأتى إلى أحلام الراشدين، كحلم البطل الأحدب فى الفيلم الجزائرى **سقف وعائلة** الذى أخرجه "رباح لاعرجى" سنة ١٩٨٢ نجدها مجرد تحقيق للأمانى دون مواربة. ولإيضاح هذا، وبناء عليه تظهر مواقع الأحلام وأماكنها فى الحياة الواقعية. إن معظم الأحلام فى الأفلام العربية كوابيس، وهى تتعلق بالصراعات التى تجرى فى الحياة الواقعية مع البيروقراطية عديمة الملامح، أومع الاستغلاليين متعددى الأشكال، وتتراوح ما بين الفضاءات السيريالية فى فيلم **براهيم ياش** إلى أنواع الإذلال فى فيلم **الزفت**.

بعبارة أخرى، يوجد فى معظم هذه الأفلام إحساس واضح بأن صراعات المرء مع كذا أو كيت من القوى تعاود الظهور فى الكوابيس كما هى، بالرغم من ظهورها بألوان أكثر إنذارا بشكل ما. وبالرغم من غياب الرمزية الفرويدية التى تضاهى شيئا بشىء، والتى وردت فى فيلم **المسحور** لهيتشكوك، إلا أن هناك إحساسا ما بأن القلق من الممكن تفسيره فى ضوء أحداث الحياة الواقعية. ولا تظهر فى تلك الأفلام أية بنية نفسية غير معروفة.

يحاول فيلم مغربى، هو فيلم **الكابوس** الذى أخرجه "أحمد ياشفين" معالجة مشكلة خاصة بالهوية من خلال الحلم: من هو الإنسان المغربى الحديث؟ فالبطل متزوج بامرأة قوية العزيمة من نصيرات الحركة النسوية، وهو يبدو غريبًا عن المكان فى بيته الحضرى، بلوحاته الجدارية التى تمثل شواطئ هاواى، وشرائط ورق الحائط التى تمثل حراسا من قاذفى القنابل. يخرج ذلك الرجل فى رحلة عمل إلى الريف المغربى، ويضل طريقه، ويحلم أنه قد عاد إلى المغرب فى القرن التاسع عشر، بما فيه من مناظر ريفية، ومحتلين فرنسيين، ورجال أبويين متعسفين ظالمين، بما فيهم هو نفسه، إلى أن يتنفس الصعداء عندما يستيقظ بعد أن يحلم بأن

ظلمه قد أدى إلى وفاة زوجاته العديدات. لكن راحته لا تدوم، إذ يعثر فى جيب بذلته التى يذهب بها إلى المدينة على مفتاح بيت الحلم.

الأسطورة :

إنها قصة رمزية شديدة البساطة، لكن الجهد اللازم لمعالجة ما يدور فى رءوس الناس، مثل الذكريات أو الأخيلة أو النماذج، ثم نقلها إلى الشاشة ليس بالأمر الهين. والمخرجون الذين اضطلعوا بتلك المهمة ليسوا كثرا. المخرج الجزائرى "محمد بوعمارى" استثناء ملحوظ من تلك القاعدة، إذ اضطلع بمعالجة الأنماط السينمائية، بما فى ذلك أفلامه النمطية شخصيا. ففيلمه **الخطوة الأولى** الذى أخرجه سنة ١٩٧٩ مثلا يبدأ بالممثلين وهم يخطون خطوتهم الأولى متجهين إليه ليستمعوا منه إلى شرح أدوارهم، وينحنون. يتابع الفيلم فكرة الأدوار عندما يتشاحن الزوج والزوجة فى الفيلم فى مشاهد تصور ما يمكن أن تكون عليه العلاقات الزوجية فى الجزائر، أو ما هى عليه غالبا فى الأفلام الجزائرية، معتمدا فى ذلك على تصوير الأحوال الاجتماعية والاقتصادية لزوجين. تعزز الإشارة إلى ماضى البلاد، وإلى الأدوار التى قررها النظام الأبوى السافر ما يحدث فى تمثيليات السينما الحالية والأدوار الموكلة إلى الجنسين فى الجزائر. وهكذا، يحدث قطع متداخل بين لقطات للزوجين المنتميين للطبقة الوسطى الحضرية، ولقطات لأنماط بدائية صارمة تضاهى التماثيل: بطلات وأبطال القصص الملحمية.

لقد استخدم "بوعمارى" بالفعل رموز الماضى تلك مع ديكوراتها الصحراوية التخطيطية فى فيلمه **الإرث** الذى أخرجه سنة ١٩٧٤. فى ذلك الفيلم يبدأ الجزائريون على مهل فى إعادة بناء قرية دمرها الفرنسيون. تجرى إعادة البناء ببطء لأن كل شىء يمكن أن يتقوض مرة أخرى إذا لم تسر العلاقات على ما يرام. فالمقاول مثلا يجلب قوالب طوب يدخل فى صنعها القش بكمية كبيرة ليستخدمها فى بناء جدران رملية جميلة، بينما يكتفى ممثل السلطة الدينية بالتمتمة بعبارات ساذجة، ويتحدث ضابط الجيش بلغة فصحى باردة النبرات وقد أدار وجهه للجهة

الأخرى. وعندما يتملك اليأس كل هؤلاء الرجال من رموز السلطة، يتعين على زوجة "مجنون الفيلم" ، معلم القرية السابق، أن تعيده إلى رشده. وبعد أن يتم إخراجه أخيرا من العزلة التى فرضها على نفسه، يكون أول ما يتفوه به كلمات تشير إلى أطلال مستعمرين سابقين، هم الرومان، وتحدد موقعها.

تكاد كلمات المعلم أن تكون ذات غاية تربوية بشكل آلى، لكنها ذات مغزى أعمق من ذلك. إن لكلمات المعلم علاقة بالعلامات، "الآثار التى على الرمال"، الأطلال، الموتيفة التى ترد فى الشعر العربى القديم. وبالرغم من أن نهج "بوعمارى" فى تناول الأنماط الآتية من عمق التاريخ ليس نهجا معتادا بعد، إلا أن السينما العربية قد بدأت الآن فى الاهتمام بالحفريات بأوسع معانى الكلمة. يعقد الآن فى مدينة تيبازا الجزائرية كل سنتين مهرجان الفيلم والحفريات، تحت رعاية اليونسكو. وعلينا أن ننتظر لنرى ما إذا كان ذلك المهرجان سيظل مجرد مغامرة بحثية، أم أن المعلومات المتبادلة بين الباحثين والمخرجين السينمائيين ستسفر عن نُهُج منعشة للخيال. لقد ظهرت حتى الآن بوادر مشروعين مهمين: فكرة المخرج التونسى "ناصر خمير" عن تصوير العمل الكلاسيكى الذى ألفه "ابن حزم الأندلسى" فى القرن الحادى عشر "**طوق الحمامة**" (*) ومشروع المخرج الجزائرى "أحمد راشدى" عن فيلم يدور حول "كيو" الأفريقى.

أما عن حفريات السينما نفسها، فنجد فى مصر مشروعين لإعادة إخراج فيلمين شهيرين من أفلام خمسينيات القرن العشرين. مشروع بإعادة إخراج فيلم **باب الحديد** مصطبغا بصبغة الوقت الحالى، ومشروع بإعادة إخراج فيلم **رصيف نمرة خمسة** فى شكل كوميدى. لكن "فريد شوقى"، نجم الفيلم الأصلى، لم تعجبه فكرة الكوميديا (٢) . يعامل الماضى عموما، ومهما كان، بحذر شديد أو برصانة. يشعر معظم المخرجين العرب بالرضا عندما يلعبون دور المؤرخين، فيوردون فى أفلامهم الأسماء والتواريخ الصحيحة. لكن بعضهم لا يهتم حتى بذلك. فالمخرج المصرى "نيازى مصطفى" مثلا، الذى أخرج ما لا يقل عن ستة أفلام عن البطل

(*) من الغريب أن تذكر المؤلفة هذا العمل فى المتن كمجرد فكرة تراود المخرج، بينما ذكر فى قاموس المخرجين الملحق بنفس هذا الكتاب كفيلم موجود فى سجل أفلام ناصر خمير. (المترجمة)

العربى العظيم "عنترة" الذى عاش فى عصر ما قبل الإسلام جعله دائمًا يظهر ويتصرف ويتحدث كما يفعل الشخص المسلم بالضبط. لكن حيث إن القيم التى دافع عنها "عنترة" كانت هى نفسها القيم التى نادى بها الإسلام، يقول المخرج: "لقد صورته فى الفيلم بالطريقة التى شعرت أنها ملائمة له" (٣).

ولا نتبين فى فيلم **القادسية** الذى أخرجه "صلاح أبو سيف" فى سنة ١٩٨٠ الكثير من المشاعر ، وهو فيلم عن النصر الذى أحرزه العرب قديمًا على الفرس . إن "صلاح أبو سيف"، مخرج الأفلام المصرية الحديثة المفعمة بالحيوية، ليس مجرد مخرج يعمل على أرض أجنبية، ويصور فيلمـا فى العراق لحساب العراق، بل من الواضح أن الأفلام الملحمية ليست هى الجنس الفيلمى الذى يبرع فيه. ففيلم **القادسية** لا يقل جفافا عن معظم أفلام الحنين إلى الماضى المبتذلة، بسياحتها فى الماضى، وملابسها، وديكوراتها. وهو فيلم ملىء بكل الأصوات والضراوة المميزة لفيلم **لورانس العرب**، وهو ناطق بلغة عربية فصحى متقعرة أشك فى أن أحدا قد تحدث بها أبدا. أما "يوسف شاهين" فقد تولى مهمة إخراج الفيلم المصرى **صلاح الدين** فى سنة ١٩٦٣ فى منتصف مشواره الفنى، وهو فيلم آخر تحكى قصته عن انتصار العرب، الذين ينتصرون على الصليبيين هذه المرة. أضاف "يوسف شاهين" إلى فيلمه مستوى جديدا: المسرح. ربما كان المسرح أداة شكسبيرية، لكن الحرب تنشب فى الفيلم بشكل مسرحى، إذ تتعاقب أحداث الفيلم فى ترتيب خطى صارم. وتضع الحرب على خشبة المسرح مجموعتين ما كانتا لتجتمعا فى غير هذا الموضع: المسيحيين بائتلافهم الذى لا يخلو من الشجار، والمسلمين بقوتهم المتلاحمة. وبهذا، يوحى الفيلم عَرَضا بتشابه بين ذلك التلاحم وبين الوحدة العربية التى يدعو إليها جمال عبد الناصر، وهو إيحاء مرغوب فيه.

يقتصر المخرجون على استدعاء القليل من الماضى العتيق إلى الشاشة، لايتجاوز الأحداث التى سجلها التاريخ، كالحروب مثلا. لكن الأساطير تُحكى شفاهة، والقصص تُنقل من جيل إلى جيل، فكيف يدخلها المخرجون فى أفلامهم إذن، أو حتى كيف يعرضونها؟ يحاول المخرج التونسى "رشيد فرشيو" فى فيلمه **يسرا** الذى أخرجه سنة ١٩٧٢ أن يرسم شخصية أسطورية سابقة على وصول العرب

لشمال أفريقيا، وهى أسطورة تنتشر الحسية فى ثناياها بشكل ضمنى. لكن هذا الإنتاج المشترك مع السويد يماثل الخيال الإوروبى ، بما فيه من صور أشخاص يسبحون وهم عرايا، وحوار باللغة الفرنسية. يمكن أن يقال الشيء نفسه عن فيلم آخر من الإنتاج المشترك تونسى- تشيكى، هو فيلم **سراب** الذى أخرجه "عبد الحفيظ بوعصيدة" سنة ١٩٨١. يبدو هذا الفيلم ذو النهاية السوداء التى تأتى كحتمية أيديولوجية أشبه بقصة تحذيرية من غرب أوروبا منه بقصة تونسية عن مهام تفرض ومكافآت تجمع. أما الآن، فيبدو أن المستشرقين أيضًا سيأخذون دورهم فى تونس، حيث إن المخرج التونسى "طيب لوحيشى" (*) يخرج فيلما عن قصة الحب العربية الشهيرة بين قيس وليلى، ولن يخرجها من القصيدة القديمة مباشرة، بل من نسخة نثرية كتبها المستعرب الفرنسى "آندريه ميكل".

قد تبدو فكرة إخراج فيلم توجهه بالكامل قصيدة شعر فكرة غير مأمونة العواقب، لكن لدينا مثال مدهش لذلك، هو الفيلم الجزائرى هيزيا الذى أخرجه "محمد هازورلى" سنة ١٩٧٧، بالرغم من إن الحياة البدوية المصورة فى تلك القصة الشعرية القديمة تبدو أجمل من أن تحمل كثيرا من الإدانة التى لا علاقة لها بالقصة، حيث إن كل ثقلها الروائى يرتكز على الكلمة المنطوقة، على شعر "ابن جيتون". إن كلمات الرفض الخشنة التى توجهها البطلة الشابة للعريس الذى يتقدم لخطبتها فعالة إلى حد يجعله يستدير على عقبيه قافلا من حيث أتى، فتسترد حريتها. لكن، ماذا عن السينما بوصفها كلمة وصورة؟ رغم أن المقام يضيق هنا عن ذكر بعض الأفلام العربية القصيرة المدهشة إلى أبعد حد، إلا أن الفيلم التونسى متوسط الطول **عش النسور** الذى أخرجه "المنصف دويب" سنة ١٩٨٢ مثال جيد لذلك الموضوع. فى ذلك الفيلم، يموت الحكاء المحلى، فيحل ابنه محله وفقا للتقاليد. لكن ابنه هذا أبكم. لا يهم، يجب أن تستمر الحكايات. فيلجأ الابن لصنع عرائس ماريونيت ضخمة، ويمضى ناشرا القصص، متباهيا باستعراض عرائسه، وحاشدا الآخرين لمشاركته أينما حل.

(*) هذا ما ورد بالنص الإنجليزى عن هذا الفيلم، كما لو كان ما زال طى نوايا المخرج وقت نشر الكتاب سنة ١٩٩١، لكن قابوس (ب. ت.) والبندارى (١٩٩٤) يذكران أن الفيلم قد أنتج بالفعل سنة ١٩٩٠ بعنوان **مجنون ليلى**. (انظر مراجع المترجمة)

يحكى الفيلم اللبنانى **معركة** الذى أخرجه "روجيه عساف" سنة ١٩٨٥ بطريقة لا تختلف كثيرا عن الفيلم السابق قصة قرية تسمى قرية معركة. يقترن حكى القصص هنا بالتمثيل المسرحى. والتمثيل هنا مزدوج فى الحقيقة، إذ يعيد فلاحو قرية معركة تمثيل أدوار كل من استشهدوا حديثا فى النضال ضد الغزاة الإسرائيليين، ذلك النضال الذى جرى فى طرقات قريتهم نفسها، كما يمثلون مسرحيات الآلام الطقسية الشيعية التى تدور حول استشهاد الحسين فى القرن السابع. يجرى التنسيق المتزامن بين هاتين التجربتين الصدميتين عن طريق السرد الروائى الذى يقوم به أحد الحكائين، بحيث يبنى الفيلم على الانسجام بين الآن وآنذاك، بين هنا وهناك، بين التجربة والتقاليد. إن مثل هذا التلاحم ليس بالأمر المعتاد، وهو قوى الأثر. لكن حيث إنه يقوم على أساس دينى بقدر قيامه على أساس الإقناع الفنى، فهو محرض أيضًا.

يمكن أيضًا استخدام قصة شهيرة لإثارة الجدل عن طريق وسيلة فنية عكسية، من خلال الانفصال عن المشهد المحلى بدلا من الانبثاق منه. ينتزع المخرج المصرى "محمد أبو سيف"، ابن المخرج الشهير "صلاح أبو سيف"، شخصياته بلا مراء من شوارعهم، أو كما يقول هو، من غرفهم المغلقة [٤]، ويضعهم فى جزيرة قاحلة فى فيلم **التفاحة والجمجمة** الذى أخرجه سنة ١٩٨٦. إنها قصة مولد الشر، مكتملة بوجود المرأة وشجرة التفاح. وفيلمه –كفيلم **البداية** الذى أخرجه أبوه سنة ١٩٨٦ – يدور حول كيف يتعلق مولد الشر بالضرورة بالتحكم فى الخيرات الشحيحة الموجودة. وكما صور الابن فيلمه على جزيرة، يصور الأب فيلمه فى واحة وسط الصحراء. وبذا يصير الجدل محكما، حيث إن الندرة مشكلة فى المكانين كليهما. وبالرغم اختلاف تقنيتى الفيلمين، إذ يقوم فيلم الأب على أساس الاسكتشات وفيلم الابن على دوامة من الحركة والعنف، إلا أن الفكرة واحدة: فلننتزع الناس من الزمان والمكان، وننظر لنرى ما إذا كانوا سيسلكون بالرغم من ذلك سلوكا يخضع للتوقعات، كسلوكهم فى الحياة الواقعية. كل ما هنالك أن سلوكهم سيصير أكثر وضوحا تحت شمس الصحراء/ الجزيرة. والاهتمام هنا لا ينصب على مكان خيالى، بل على الواقع.

ومن غرائب الأمور أن من النادر أن تستخدم السينما العربية ديكورا مختزلا إلى أدنى حد ممكن بغرض تسييد الرموز، وتوصيل رسالة عبر الديكور. قد يكثر "صلاح أبو سيف" وبعض المخرجين الآخرين من الاعتماد على الاستعارة (انظر الفصل السادس)، لكن المخرجين يتجنبون عادة الرمز الصريح والقصة الرمزية. فضلاً عن ذلك ، نجد أن الاعتماد على قصة معروفة على نطاق الكون ، كقصة إغواء حواء بالتفاحة أمر نادر أيضًا . وفى الحقيقة ، فإن المخرج الجزائرى "مرزاق علواش" واحد من المخرجين العرب القلائل الذين يطرحون المكان الخيالى نفسه على بساط البحث، لا بغرض دعم قصص معروفة، بل بغرض هدمها. ففى فيلمه **مغامرات بطل** الذى أخرجه سنة ١٩٧٨ يدفع "علواش" ببطله عبر الزمان والمكان كى يشخص معظم أساطير البطولة فى العالم، ويرديها قتيلة. فهو يعسكر فى الخلاء مع المناضلين من أجل الحرية / قاطعى الطرق فى إحدى القصص، بالضبط كما يذبح وحش البحر (وينال العذراء) فى قصة أخرى. وعندما ولد ذلك البطل، ألم تظهر جميع العلامات المسيحية الصحيحة معلنة قدومه ؟

الذاكرة :

كانت تلك هى أرض المُخَلِّص الرقيقة. لكن لم يسر على الدرب الملهوى الساخر الذى انتهجه "مرزاق علواش" إلا قلة من السينمائيين العرب، ناهيك عن السينما الجزائرية. ماذا عن تلك القصص الجاهزة التى تطفر إلى ذهن أى إنسان إذا ما حاول تفسير أفعاله وأسباب فعله لها؟ يقول "جيل ديلوز" فيما كتبه عن مشكلات سينما العالم الثالث – وهو يفكر على الأرجح فى بعض أفلام مصور الأعراق الفرنسى "جان روش"– إن أفضل نهج لفعل ذلك قد يكون جلب "إنسان واقعى" وجعله يحكى قصته (أسطورته) للكاميرا [٥]. نعم، لكن هل سيتضح حينئذ تعارض الواقعى/غير الواقعى، أو هل يحدث تقدم من أى نوع كان فى محاولة تمييز القصة نفسها؟ يوجد مخرج عربى واحد غارق حتى أذنيه فى تلك المشكلة، هو المخرج المصرى "يوسف شاهين" الذى أخذ على عاتقه منذ سنة ١٩٧٦ –إن لم يكن قبلها– تناول مشكلات

الذاكرة، والحلم، والنموذج. يبدو أن "يوسف شاهين" يشق طريقه مخترقا المشكلة بالطريقة التى أعلنها "رولان بارت" : لن توجد أبدا معرفة واقعية بالعميق نفسه ، بل ستوجد فقط طرق مختلفة للحديث عنه [٦].

هل نجد خليطا من طرق الكلام فى أى مكان أكثر مما نجد فى السينما! فحتى لو بدأنا بالأداء فى حد ذاته لوجدنا أن أداء "يوسف شاهين" نفسه لدور البطل الكسيح فى فيلمه **باب الحديد** فى سنة ١٩٥٨ يعد أحد أفضل ما قدمه فى أفلامه من أداء. يتسكع "يوسف شاهين" كمؤد بشكل أو بآخر فى الأفلام التى أخرجها منذ ١٩٧٦ وحتى فيلمه **اليوم السادس** الذى أخرجه فى ١٩٨٦. نرى فى هذا الفيلم شابا لا يستطيع الكف عن الغناء والرقص، رغم وباء الجدرى [*] المتفشى حوله. لكن حال البطل فى ذلك الفيلم شبيه بحال بطل فيلم **إسكندرية ليه؟** الذى أخرجه "يوسف شاهين" فى سنة ١٩٧٨، فالغناء والرقص فيهما ليسا أى رقص ولا أى غناء، بل هما نوع من الرقص والغناء الذى يوجد فى أفلام هوليوود، شىء يحدث فى الهواء الطلق، أمر لا يقاوم، ويحتمل أن يدفع بأى إنسان عادى إلى صياغة حياته بشكل يعكس حبكات تلك الأفلام الهوليودية. هذا أمر يعرف عنه "يوسف شاهين" الكثير، ويعرضه عن اقتناع.

لكن فيلم **إسكندرية ليه؟** يعكس أيضا الأداء على المسرح، بل على مسرحين، فهناك مسرح الحرب ممثلا فى مصر التى يحتلها البريطانيون الذين يحاربون الألمان، ومسرح الدراما فى الفصل المدرسى، حيث يناضل الطلبة لينجحوا فى أداء هاملت ويخرجوا إلى عالم الشهرة، أو ليعتلوا خشبة المسرح. وفى الحقيقة، لا تبعد مشكلة هاملت كثيرا عن مشكلة بعض السينمات العربية، فوفقا لقول الباحث الفرنسى "جاك بيرك"، هناك مشكلتان تدفعان المخرجين الجزائريين للتردد إلى هذا الحد ، هما مشكلة "ماذا نفعل" ومشكلة "ماذا نكون" [٧]. ويكتسب فيلم **عودة**

(*) الوباء الذى انتشر فى فيلم **اليوم السادس** هو الكوليرا لا الجدرى. ولنوع الوباء أهمية درامية فى هذا الفيلم، إذ يتعلق بتعطش الطفل للماء وتوقف حياته عليه، ويبرر ارتحال البطلة بالطفل طلبا للماء على كل المستويات، ولا يمكن قبول هذا الخلط على أنه خطأ يمكن التغاضى عنه بوصفه سقطة قلم (أوعين بالأحرى) وقعت فيها المؤلفة. (المترجمة)

الابن الضال الذى أخرجه "يوسف شاهين" فى سنة ١٩٧٦ أهمية خاصة لهذا السبب بالذات، حيث إن بطله قد توصل على الأقل إلى حل مشكلة "ماذا أكون"، فهو الابن الضال العائد. وبالرغم من ذلك ما زال البطل مترددا، إذ لا يكفيه أن يجد لنفسه مكانا فى قصة توراتية عتيقة معروفة. والقصة هنا - كما فى معظم أفلام "يوسف شاهين"- عبارة عن طبقات قصصية تتراكم فوق بعضها البعض، فتكتب قصة على قصة أخرى. فى تلك الحالة، لدينا قصة الدولة القومية، برمزها الأبوى القوى، "جمال **عبد الناصر**". وهناك قصة عن أسرة يرأسها أب ضعيف يكره أسرته. وبينما يجرى الغناء والرقص فى الزمن المضارع، وتبرز الفلاش باكات من الماضى، لا يتمكن البطل من أن يجد لنفسه مكانا ملائما فى أى من تلك القصص : التوراتية، أو القومية، أو الاجتماعية.

التاريخ هنا عبارة عن سلسلة من الأحداث. والقصة - بوصفها طريقة للحديث- تسعى لترتيب هذه الأحداث. لكن الأحداث تواجه بعضها البعض ضمنا. ويضيف "يوسف شاهين" بعدا جديدا فى فيلم **حدوتة مصرية** الذى أخرجه سنة ١٩٨٢ بدمج تلك القصة البوليسية العظيمة فى تاريخه الخاص: التحليل النفسى، أو بنظرة أخرى دراما قاعات المحاكم التى تتميز بها الميلودراما. يرقد مخرج سينمائى تحت تأثير مخدر توطئة لإجراء عملية جراحية بالقلب، ويسترجع ذكريات حياته ليحرر الطفل الحبيس فى داخله، والذى سيخبر القاضى والمحلفين بمواضع الخطأ فى تلك الحياة، وبموضع هويته الحقيقية فيها. ومن النتائج التى يخلص إليها الفيلم "إنه ما زال يتيما". لكن وفقا لقول الناقد المغربى "عبد الله بونفور": "نجد فى الأيديولوجية العربية، سواء فى الماضى أو فى الحاضر، "عودة خالدة" إلى موتيفة **الأصالة**. والسبب فى ذلك هو (رفض حالة اليتم) [٨] ". لكن موتيفة الأصالة ومشكلة العودة ليستا وقفا على العالم العربى، إذ يلاحظ ستيوارت هول فى كتابته عن السينما الكاريبية ما يلى :

لقد قُدِّم لنا "العالم الجديد" فى شكل مكان أو رواية ينطويان على الإزاحة. لذا، أدى ذلك إلى ظهور فكرة عميقة عن كمال خيالى معين... أما بعد.... فإن ذلك العود

على بدء شبيه بالخيالى عند لاكان، إذ لا يمكن تحقيقه ولا نسيانه. ومن ثم، فهو بدايات الرمزى، والتمثيل، ومصدر التجديد اللانهائى للرغبة، والذاكرة، والأسطورة والبحث ، والاكتشاف. إنه باختصار مخزن سردنا السينمائى الروائى (٩) .

نجد هذا الجدل نفسه فى الشعر الكلاسيكى العربى، جدل المكان والإزاحة، حيث توجد فى "الآثار التى على الرمال" (الأطلال) تلك الموتيفة المذكورة. تبدأ القصيدة بعودة الشاعر للوقوف على الأطلال، على مضارب الخيام المهجورة وهو يحاول ذكر أسماء من كانوا هناك قبله. لقد أسيئت قراءة هذا النوع من القصائد لفترة طويلة، فقد قُرِأت على أنها نوع من التدرب على الوصف، أو البحث عن قبيلة، أو عن شخص، وهلم جرا. لكن تلك القصيدة أقرب إلى ما يصفه هول بمظاهر النقص، والانفصال، والرغبة. ويتطور القصيدة الكلاسيكية، يهدأ ذلك الشعور بالنقص لدى الشاعر، بمغادرته للصحراء، ودخوله إلى دولة يحكمها الأمير الكامل. عندئذ، تذوب كل الثنائيات المتعارضة وتندمج فى الكل الكامل (١٠).

ومع ذلك، لم يعد مثل هذا الثبات مقبولا، خاصة لمفكرى شمال أفريقيا الحداثيين الذين يأخذون حذرهم من الخطاب المسيطر. يكتب المفكر المغربى عبد الكبير خطيبى: "لا يمكن لأى شيء أن يمزق حنيننا إلى رمز الأب، إلا المراجعة الفكرية الوافدة إلينا من الخارج" (١١) . إن ما يقصده "عبد الكبير خطيبى" "بالمراجعة الفكرية الوافدة من الخارج" هو الخطاب الذى "تم انتزاعه من مراكز أحكامه السائدة، الوافدة من الخارج، وقلبه وتحويل طريقه عنها". وتلك الأحكام هى فقط التى تقدر على إبعادنا عن (الهوية العمياء) و(النزاع الوحشى)" (١٢).

كيف يحدث مفعول النزع من المركز فى السينما العربية؟ يكشف أسلوب "يوسف شاهين" عن إحدى المعالجات التى يحدث بها ذلك المفعول: توليف شديد الحيوية يصل إلى حد العصبية، يتبادل مع مشاهد طويلة معقدة، مصورة بكاميرا تنزلق دخولا إلى دائرة الضوء وخروجا منها، ودخولا إلى الكواليس وخروجا منها فى تتبع ومحو لا يتوقفان، فى الوقت نفسه الذى تدمج فيه القصص المختلفة واحدة فوق الأخرى. هناك عودة، وعودة مرة أخرى، وبقايا آثار، آثار على آثار...

الأشكال :

يتبع "يوسف شاهين" طريقة الإسراف كاستراتيجية ضد الخطاب المسيطر. لكن بعض المخرجين العرب ينتهجون سبيلا آخر أكثر بساطة. حقا، لا يمكن للمرء أن يسمى ذلك السبيل البسيط نقصا فى مقابل الإسراف لكن فيه بالتأكيد نقصا فى الأدوات، وفى كل التفاصيل الواقعية الصغيرة. إن الكاميرا لا تتابع حركات ركوب العربات والترجل منها مثلا، بل إنها تعيد تركيز بؤرتها، فتقتفى آثار الأشكال المحضة، وتتابع العلاقات عبر المكان أو عبر الزمان. كثيرا ما يقيم "يوسف شاهين" المسرح فى داخل السينما وفقا لنهجه متعدد الوسائط. لكن ماذا يحدث إذا ما صار المسرح داخل الفيلم مجرد إطار ستار المسرح الذى يحد من المكان؟ استكشفت جماعة المسرح التونسى الجديد تلك الفكرة فى فيلمهم العُرس الذى أخرجوه سنة ١٩٧٨. كان ذلك العمل قد قدم بنجاح على خشبة المسرح بالفعل. لكن فى النسخة الفيلمية، أدى الجو الخانق فى ذلك الصندوق الصغير، فى خشبة المسرح المحصورة، إلى تزايد القلق، والعداوات الصريحة التى أميط عنها اللثام فى الليلة الأولى التى قضاها الزوجان معا. عندئذ، يثار المكان المحصور ضد المكان المحيط بالشخصيات. فكلما كشفت الكاميرا زاوية جديدة، أو شرخا سبق ترميمه كان ذلك الكشف بمثابة اكتشاف لبعض الصفات الجديدة المميزة للشخصية. وهكذا، يسيطر المكان نفسه على مقاليد الأمور، فينتهى بذلك إلى إلغاء أهمية الممثلين.

أما عن الزمان، فرغم اهتمام الأدب بالأصول، إلا أن قلة من المخرجين العرب هم الذين يحبون التنقيب فى الماضى، لا سيما المخرجون المصريون، إذ لم يجرؤ إلا القليل منهم على تناول تاريخهم الفرعونى، ناهيك عن ربطه بالحاضر بطريقة أو بأخرى. أما "شادى عبد السلام" فقد جرؤ على تناول ذلك التاريخ فى فيلمه **يوم أن تحصى السنين/المومياء** الذى أخرجه سنة ١٩٦٩. وبالرغم من أن الفيلم يكشف أشياء تتعلق بمصر، إلا أنه أبعد ما يكون عن الفيلم التربوى. وعلى أية حال، لا يعنى لفظ "تسجيلى" أى معنى لدى ذلك الرجل الذى شغل منصب مدير مركز الفيلم التجريبى المصرى لفترة طويلة ، إذ لا يعترف إلا بوجود أفلام روائية قصيرة

وأخرى طويلة [١٣]. فى فيلم **المومياء** يلتف الناس حول الماضى أو آثاره. يوجد بالفيلم علماء آثار أوروبيون، ورجال قبائل محلية منهم شاب بينه وبين الشبان المصورين فى أطلال الجداريات المصرية القديمة بالتصوير أو بالحفر البارز شبه غريب. والذاكرة، أو بالأحرى غياب الذاكرة، وغياب الأسماء هو الأمر المقلق بالنسبة لذلك الشاب من شباب القبيلة، فهو لا يجهل فقط ماضى قبيلته فى سرقة المقابر، لكنه لا يعرف أيضًا لمن كانت تلك المقابر، وأين ذهبت أسماء أصحابها، ولماذا يعرفهم علماء الآثار الأوروبيون ولا يعرفهم هو. وحيث إن قلقه يقوده إلى الامتناع عن التضامن مع قبيلته، تعلن أمه فى برود أنه هو نفسه من الآن فصاعدا لا اسم له. يعطى "شادى عبد السلام" لرموز السينما (الزمان والمكان) هوية بدلا من الهوية المفقودة لتلك الأمكنة التى تمحى فيها الآثار وتطمس الأسماء، كى يتمكن بذلك من تمييزها. صور "شادى عبد السلام" الفيلم بحيث يمثل كل مشهد من مشاهده مرحلة فيلمية (*) ويمتلك زمنه الخاص. ولا نجد عند شادى عبد السلام أية لقطات انتقالية؛ لأنه يعتبرها "مجرد ثرثرة" [١٤]. ويتجنب "شادى عبد السلام" أيضا بشكل مدروس اللقطات المندرجة الشارحة. أما الأماكن، فيتميز كل مكان منها لدى "شادى عبد السلام" إما بإضاءته الخاصة أو بلونه الخاص. نتيجة لذلك، يغشى الفيلم إحساس مريع بالأبعاد، إذ تصير كل وحدة زمنية هى نفسها وحدتها المكانية فى آن. وكما فى شعر "الآثار التى على الرمال" (**الأطلال**) العربى القديم يتحول سؤال "أين...؟ " ليصير هو نفسه سؤال "متى...؟".

لكن بالرغم من أن اللقطات الانتقالية تعتبر فى عرف "شادى عبد السلام" "مجرد ثرثرة" إلا أنها عموما جزء من الخطاب المسيطر على الفيلم السينمائى، والمخرجون الأقل موهبة يغفلونها بالرغم مما فى ذلك من خطر. ويبدو أن النتيجة النهائية لذلك الإغفال تأتى بفيلم مفكك، أو الأسوأ من ذلك، فيلم فلكلورى.

(*) المرحلة الفيلمية sequence هى الجزء من الفيلم المقابل للباب من كتاب أو فصل من مسرحية، ويتقيد عادة بوحدة الزمان والحدث، ويتميز بالعلاقة المتتابعة بين المواقف والشخصيات والمناظر التى تروى جزءا متصلا أو متشابكا أو متقاربا من أحداث القصة السينمائية (مادة sequence من معجم الفن السينمائى، تأليف أحمد كامل مرسى ومجدى وهبة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠. (المترجمة)

وكما يكتب الناقد المغربى عبد الله العروى" : "إن أية ظاهرة ثقافية... تطرح مزاعم الخاص فى مواجهة العالمى، وتدعى السذاجة والحدس المباشر، والحياة الطبيعية مقابل ترك الفهم والتعقيد للآخرين، تقع بالضرورة فى محظور الفلكلور" (١٥). وفى فيلم **الورطة** الذى أخرجه "مصطفى الخياط" سنة ١٩٨٤، وفيلم **ابن السبيل** الذى أخرجه "محمد تازى" سنة ١٩٨١ لا يمكننا القول بوجود أى "فهم" واضح؛ فكل فعل يبدو"طبيعيا" إلى حد أنه ينتهى بأن يبدو غير متسق منطقيا. هذا شىء سيئ للغاية؛ لأن هذين الفيلمين المغربيين يدوران حول الارتحال والالتقاء، وحول قوالب شرق أوسطية تقليدية كثيفة مثل التجوال على غير هدى. من هذه القوالب فكرة الارتحال **الصوفى** فيما وراء الذات دخولا فى الذات الإلهية، ومنها أيضًا الجنس الأدبى المسمى **المقامات**، الذى يقترب فيه المرء من التعرف على الآخر. والقالب الأخير هو مسرحيات خيال الظل المعروفة باسم القراجوز، والتى ينازل فيها البطل (القراجوز) المجتمع بأسره وينتصر عليه.

يبدو أن كل ذلك يحدث فى تلك الأفلام، بالرغم من أن العين تتجول طوال الفيلم بين الوجوه التى تحمل الملامح العِرقِية المتنوعة لأصحابها. هل يصدق إذن على معظم السينمات العربية ما كتبه الباحث الفرنسى "لوى ماسينو" من أن "الإله يشد الخيوط كما فى عرض مسرح العرائس الشعبى، ولهذا لا يوجد فى الإسلام دراما" (١٦). حسنا، ألا توجد دراما من نوع ما فى مراقبة الخيوط وهى تُشد، أو بالأحرى فى التركيز على الخيوط نفسها؟

فى بعض الأفلام العربية، كثيرا ما تقوم الخيوط، أو العجلات، أو الدوائر، أوالمرايا بغمر المتفرج فى مدارها، وتجعل منه لعبة تلعب بها، كما تلعب بأية عروسة مسرحية سيئة الحظ على الشاشة. فلنأخذ مثلا العجلة فى الفيلم المغربى **يوم البائع المتجول** الذى أخرجه "مصطفى درقاوى" سنة ١٩٨٥(*) العجلة هنا عجلة حظ يمتلكها عامل سيرك بسيط ، نراها وهى تستخدم ، ويساء استخدامها ،

(*) ورد ذلك الفيلم لدى صايل (ب. ت.) تحت عنوان "عنوان مؤقت". (انظر مراجع المترجمة)

ولاتستخدم . يصل عامل السيرك البسيط باستمرار إلى مدينة جديدة ، وينصب عجلته ، ويخسر الناس نقودهم عليها، ثم يفقدون اهتمامهم بها، فيفقد هو مبرر وجوده هناك، فيمضى فى طريقه. هل هو الذى يدير العجلة أم أن العجلة هى التى تديره ؟ إن تجوله من قرية إلى أخرى ليس بلا هدف، بل هو منظم فى تتابع متسلسل، مثل الشقوق الموجودة بالعجلة. ولكن، هل يظهر الرقم الصحيح بينما يبهت الرجل نفسه ويختفى خلف شكل العجلة، ويبهت الحدث الخطير ويختفى فى ثنايا المألوف؟

وفى الفيلم التونسى **عبور** الذى أخرجه "محمود بن محمود" سنة ١٩٨٢ تبهت الأرض نفسها حتى تختفى فى اللقطة الأولى للفيلم. وتبهت كل الأضواء وكل المرئيات أيضًا وتختفى، بينما تصور الكاميرا القابعة فى بطن عَبَّارة ناقلة للسيارات باب العبارة وهو ينزلق نازلا حتى تصل إلى تصوير الإظلام التام. يوجد على السفينة رجلان لا يملكان تأشيرات دخول، وسيكتب عليهما التردد جيئة وذهابا كالمكوك بين سواحل أجنبية، وبين حدود، دون أن ينزلا أبدًا عن ظهر السفينة. أحد الرجلين من أوروبا الشرقية، والآخر عربى. لكن لا أهمية لأية تفرقة بينهما، لأن الشكل الرئيسى هو الدائرة التى يرتحلان دورانا حولها مرارا وتكرارًا. أما حياة بقية الركاب على ظهر السفينة، والتى سرعان ما ستنتهى إقامتهم عليها بانتهاء الرحلة ، فتتخذ مسارها العادى . لكن الحركة غائبة ، فهى تتم فى دوائر ، إذ يجرب أحد الرجلين كل الأبواب، وكل المخارج، وكل الحيل ليخرج، بينما ينزلق الآخر إلى الداخل، إلى دوامة شخصية، إلى داخل ذاته.

إذا كان أبطال فيلم **عبور** تائهين فى فضاء دائرى يمسح كل الزمان، فإن الزمن متوقف أيضا فى الفيلم الجزائرى **مملكة الأحلام** الذى أخرجه "جان بيير ليدو" سنة ١٩٨١. تتأمل شخصيات هذا الفيلم نفسها فى المرايا، وفى عدسات الكاميرا، وفى الكتب، وحتى كدُمى معروضة فى واجهات المتاجر. إنه فيلم عن صنع فيلم. لكن، من هم الأبطال، من هم الممثلون؟ أو، أى نوع من الأفلام ينبغى أن يكون، وهل توجد سوابق محلية من نوعه؟ أو إذا كان علينا أن نستخدم نماذج من الخارج، أفليست تلك هى الأدوار التى يعيشها الممثلون على أية حال، أو يعتقدون

أنهم يعيشونها؟ أين الشخصية المسرحية وأين الشخص الواقعى؟ أو أين تقع السينما، أداخل المسرح أم خارجه؟

هل يتضح كل شىء إذا بدأ الفيلم بمشهد مسرحى قصير، كالفيلم المصرى **سمك لبن تمر هندى** الذى أخرجه "رأفت الميهى" سنة ١٩٨٨؟ كما حدث فى مسرحية **حلم منتصف ليلة صيف** لشكسبير، يشرح "رأفت الميهى" فى ذلك المشهد الأدوار والنوايا، ولكى يستمر الفيلم على ذلك النهج، ينتهى بمسيرة تشارك فيها كل الشخصيات التى ظهرت فى الفيلم، بما فى ذلك رأس حمار. ولكن ألسنة نيران الجحيم تندلع فيما بين مشهدى البداية والنهاية. يدور الفيلم عموما حول كيف تجرى جراحات فى مخ العالم الثالث لجعله أكثر تلاؤما مع نظام عالمى يدار من مكان آخر. وكما قد نتوقع من عنوان الفيلم، يحدث فيه كل ما يمكن تصوره. حتى الموتى فى المشرحة يسمح لهم بمناجاة الذات عندما لا يكونون واقعين تحت وطأة أشكال مختلفة من الأنتربول تطاردهم داخلة وخارجة فى كل مكان. إذا بدا ذلك الفيلم سلسلة من المشاهد الهزلية الغريبة السوريالية اللاهثة، فهذا هو ما أراده المخرج "رأفت الميهى" الذى قال عن الفيلم أنه "كطلقات رصاص أطلقت من بندقية" (١٧).

إذن، لو كان لفيلم "رأفت الميهى" بنية شبيهة ببنية مسرحية **حلم منتصف ليلة صيف**، أى بنية قائمة على مبدأ أن "هذا جنون، وها نحن قد أخبرناك بأن الأمر كله مسرحية، لكنه يحدث على أية حال"، فما المانع من وجود مشاهد "كطلقات الرصاص"، ومشاهد توليف متواز فائقة السرعة، لكن الهجاء الذى توجهه يصيب فى مقتل؟ وفى الفيلم المغربى **السراب** الذى أخرجه "أحمد بوعنانى" سنة ١٩٧٩، ما المانع من وجود جدران مسرح تتدانى وتتباعد من الخلفية إلى المقدمة مرارا وتكرارا؟ فى ذلك الفيلم – كما فى الفيلم المغربى **الورطة** الذى سبق ذكره – يأتى رجل قروى إلى المدينة، ويجد أنها تتسبب له فى فقد الاتجاه. ومع ذلك، فالحال فى هذا الفيلم لا يشبه الحال فى فيلم **الورطة**، إذ إن الفلاح يضطرب لأسباب تتجاوز الصدمة المبتذلة التى تنتابه لرؤية العمارات العالية وسماع صوت الأبواق الشبيه بصياح الأوز. على العكس، يدخل بطل **السراب** مدينة ذات بنية شبيهة بديكورات أحد الأفلام التعبيرية الألمانية العظيمة، بجدرانها الطويلة المائلة نحوه، يصحبه

دليل حكاء فرض نفسه عليه، يقوده دخولا وخروجا، إلى ومن خشبات مسرح وديكورات، أو مجرد جدران وبنايات. وبينما يحاول البطل متابعة التيه الظاهرى للمدينة، تمضى زوجته فى تيهها الداخلى الخاص، من خلال إيقاعات الرقص والغشية الدينية، يصحبها دليل آخر فرض نفسه عليها.

اللوحة :

ولكن، هل ما زال من الممكن الاعتماد على الدليل المعتاد، على السرد الروائى الخطى للتاريخ؟ يبدو أن المخرج المغربى "مؤمن لسميحى" يختبر ذلك السؤال فى فيلمه **٤٤**، أو **أسطورة الليل** الذى أخرجه سنة ١٩٨٢. يشير رقم ٤٤ إلى المدة التى دامتها الحماية الفرنسية-الإسبانية على المغرب. يقدم الفيلم فصولا من حياة أسرتين عاشتا خلال ذلك الزمن. إحدى الأسرتين على قدر من الثراء ومتفرنجة، والأخرى أفقر وأكثر تمسكا بالتقاليد . وبالرغم من تمتع الفيلم بتلك البنية التاريخية ، لا يتم سرد الأحداث التاريخية إلا بشكل عَرَضى. ويبدو أن خيارات السرد القصصى الثلاثة التى تظهر فى مواقع جغرافية مختلفة هى التى تكسب الفيلم نكهته اللاذعة. ففى مدينة فاس القديمة يداهن الحكاء مستمعيه، ويقص عليهم قصص البطولة العربية التقليدية، وأبرزها بطولات "عنترة"، البطل العظيم الذى عاش فى فترة ما قبل ظهور الإسلام. ومن جهة أخرى، نجد فى الريف شخصية برية الطباع شعثاء المظهر، تكاد تطابق شخصية المجنون المألوف، يحاول صاحبها دفع البربر إلى التحرك السياسى بأن يقص عليهم حكايات موحا (*). وأخيرًا ، نجد الطالب الشاب الذى يعيش فى المدينة، ويحقق النجاح فى دراسة الثقافة الرفيعة لعلوم اللغة العربية الفصحى والدراسات الإسلامية، وبالرغم من ذلك يمثل مشهدًا صامتًا من **عطيل** بينما تصدح موسيقى « ڤيردى » فى خلفية المشهد.

(*) هذا هو ما ورد بالنص، وإن كنت أرجح وجود خطأ مطبعى حَوَّل حكايات جحا Goha إلى حكايات موحا Moha . (المترجمة)

إن ما يجرى هنا إذن ليس استعراض التاريخ فقط، بل يستعرض المخرج أيضا الآثار الباقية للقصص الأخرى، وبذلك يبدو الفيلم كلوحة من لوحات الفريسكو، فريسكو قصصى. وكل خيار من الخيارات الثلاثة يفعل فعله فى حدود مجاله الخاص، دون أن تجمعهم معا نظرة واحدة تحتكر القول. يشبه هذا الملمح بعض لوحات ما قبل عصر النهضة. قد يكون من الخطر أن نرفض تلاحم المشاهد، سواء كان التلاحم من وجهة نظر عصر النهضة أو السرد الروائى الخطى. ولعدم التلاحم هذا نظائر فى الموسيقى المتسلسلة serial music ، وتقترب منطوقاته من الحِكَم والأمثال السائرة . ووفقًا لقول الباحث الفرنسى "جان فرانسوا ليوتار" "يتعرف المرء فى أوزان تلك الأمثال والحِكَم على تفجرات صغيرة لروايات ممكنة... تلك الحالة اللحظية الغريبة التى تتصادم تمامًا مع القاعدة الذهبية لمعرفتنا : ألا ننسى" (١٨). والنسيان إحدى المشكلات التى يطرحها الفيلم المغربى **شمس** الذى أخرجه "نجيب الصفريوى" سنة ١٩٨٥. تظهر الشابة الجميلة "شمس" وتختفى، كذكرى سريعة التبدد فى ذهن السياسى العجوزالمرهق. لكن، من هى زوجته؟ من هو ابنه؟ يبدو أن هؤلاء الناس ينزلقون خارجين من القصة وداخلين إليها أيضًا. ما هى طبيعة علاقاتهم؟ فى الحقيقة، يبدو فى هذا النوع من الأفلام اختياران، ويبدو أن المخرج قد جرب الخيارين كليهما ، يشبه الفيلم فى معظمه شعر **الوصف** العربى التقليدى، الذى يكتب عنه الباحث "أندراس هامورى": "من الممكن فى ذلك النوع من الشعر أن تكون انفعالات الشخص نفسه سريعة الزوال، بل ومفتتة أيضا، ويخْبَرها الشخص كانفعالات لا تمسه وغير قابلة للتعليل" (١٩) هذا أحد الخيارين. لكن يبدو أن المخرج يقبل خيارًا آخر قرب نهاية الفيلم، خيار الخطاب السائد فى السينما. وأخيرا تأتى "الرسالة المفَسِّرة" التى تميز الميللودراما، ويبدو الفيلم وقد انزلق إلى أحد الشقوق المألوفة المريحة، فنتنفس الصعداء.

وفى الفيلم المغربى **حادة** الذى أخرجه "محمد أبو الوقار" سنة ١٩٨٥، يلتزم المخرج حتى النهاية التزاما تاما بمبدأ: لا تفسيرات. نجد فى أحد مواضع الفيلم رجلا عجوزا منزويا فى ركن، يحدق بنظرات تخرج من وجود ملعون ما، ويصرخ "اللعنة على سببك ونتيجتك!". وهكذا ينحصر كل ما هو مرئى فى تلك الموجات

السياسية التى تتموج تموجًا خفيفًا فى مكان ما ، فى شكل ابن صغير يعود إلى ضيعة شبه مهجورة تطمرها الرمال، وطيفى فتاتين تلوحان بأوشحة جميلة قرب بقعة معشوشبة، وشخصية مجنون/شاعر يتعذب بحمل كرة كبيرة على كتفيه. لوحة تلى لوحة، وشكل يسبق شكلا. أما عن الألوان فالأوشحة حمراء، والعشب أخضر، والكرة بيضاء. كل شيء يبرز كشيء. لو كان هؤلاء الناس منبوذين فإننا لا نجد إلا علامات قليلة دالة على المجتمع الذى نبذهم. ربما كان ذلك المجتمع بالنسبة للطفل الصامت فضاء بدائيا سابقا على ظهور الحياة الاجتماعية، أو فضاء بريئا لا اجتماعيا بالنسبة للمجنون الذى يهذى. لكن "هامورى" أبدى ملاحظة أخرى ربما تلائم مقتضى الحال هنا. تتعلق هذه الملاحظة بشعر الوصف. يقول "هامورى": "لقد انسحبت الذات. قد يحافظ المتحدث على سمة يتصف بها الشاعر، هى التعامل مع العالم أخذًا وعطاء ، لكنه لا يخاطر بتوظيف انفعالاته فيما هو لحظى [٢٠]. وهل بوسع المتفرج أن يستمد أية ذكريات، أويجمع أية أحلام، أو يدرك أية نماذج من فيلم ليس فيه "توظيف انفعالى لما هو لحظى ؟".

عينة فيلمية : الهائمون

أخرج المخرج التونسى "ناصر خمير" فيلم **الهائمون** سنة ١٩٨٤، وقد عرض بنجاح لما يزيد عن عام فى باريس، لكنه قوبل بالاستنكار فى عرضه الأول بالقاهرة. هذا الفيلم مثال لمشكلة "الآثار" فى السينما العربية. وكما قال الناقد العربى "جميل حتمل": "يبدو الفيلم كما لو كان يخاطب المتفرج الغربى بمنطقه الخاص ، أى أن الفيلم يقدمنا لذلك المتفرج كشرقيين على الطريقة الفلكلورية ، أو كما يحب الغرب أن يرى الشرق" [٢١] .

ما الذى تعنيه كلمة "شرقى"؟ هل تعنى "غامض"؟ أم تعنى التفسير الرفيق الذى قدمه الناقد اللبنانى "وليد شميط" للكلمة :"للأسف، لا يبدو أن لذلك الفيلم قراءة على المستوى الأول" [٢٢] . أوبعبارة أخرى، لا يوجد للفيلم خط روائى واضح. يذهب معلم شاب إلى قرية شبه مهجورة فى جنوب تونس، فيكتشف غموضا بعد

غموض، وغيابا بعد غياب. أين يذهب رجال ال[illegible] أنهم يتحركون ذهابا وجيئة عبر الصحراء، لكنهم لا يعودون أبدا لو[illegible] [illegible]ذى يعرف شيئا عن هذا؟ حسنا، إن هذا طى صفحات كتاب. لكن الكتاب مدفون. أم أن المدفون كنز. أم تراه على سفينة السندباد الذى عاد إلى الظهور ثم اختفى، أو.... حتى موظف الحكومة الذى يأتى فى سيارة «جيب» لينظم الأحوال، ويصر على التمسك برتبته، وعلى دفع كاتبه إلى تدوين الأسماء والمهن، ينتهى به الأمر وهو يلف ويدور فى الصحراء ممتطيا حمارا. ما الذى يبحث عنه على أية حال؟ أهى قرطبة، أم البحر، أم الجنة، أم جنى البئر، أم الموت عند البوابة، أم سفينة السندباد، أم الكنز المدفون...؟ كل هذه الأشياء موجودة فى الفيلم، لكن كبقايا آثار فى رءوس معلم المدرسة، والأطفال، والجدات، والعجوز الحكيم...

هذا هو بالضبط ما يضايق نقادا مثل "حتمل". الفيلم كله فى غاية التشوش، تتجاور فيه سيارة الأوتوبيس الحديثة مع السفينة العتيقة. وقد لاحظ آخرون أن الأزياء تنتمى إلى المنمنمات المغولية أكثر مما تنتمى إلى ماضى تونس أوحاضره. لكن "ناصر خمير" يقول: "إنها كردية، وبربرية، ومغولية، وما إلى ذلك" [٢٣]. ويضيف قائلا: "إن الصحراء هى منطقة الحضارة العربية الإسلامية، وهى منطقة البحث عن الجنات التى وجدتها فى الأندلس"[٢٤]. ويمضى "ناصر خمير" فى حديثه، تحثه رغبته فى بيان ما لهذه المراجع القديمة من علاقة بحاضرنا، فيقول: "إن الأندلس بالنسبة لشمال أفريقيا هى الفردوس المفقود... إنها بمثابة علامة موازية لكل ما فقدناه، كفلسطين مثلا" [٢٥].

إن فكرة استخدام الفيلم كوسيط لرسالة، سياسية أوغير سياسية، لا تظهر تمامًا فى الفيلم الواقعى (انظر / انظرى الفصل الرابع) . كثيرًا ما استخدم لفظ **بديع** [*] على سبيل الازدراء فى النقد العربى التقليدى، ذلك أن لغة المبتدعين أو المستحدثين يشوب نقاءها إضافات عالمية خارجية غريبة، وبذا، لا تلائم فكرة الابتداع الدراسات التأويلية، وتصير غير ذات نفع **بحكم الطبع** [٢٦] . أما المبتدعون

(*) هذا هو ما ورد بالنص رسما للنطق العربى بالحروف اللاتينية badi' ، والمؤلفة تقصد على الأرجح (بدعة)، وتكتب رسما باللاتينية bid.a ، وهو ما يتضح من السياق . (المترجمة)

فى السينما العربية اليوم، ومعظمهم من شمال أفريقيا، فتلاحقهم وصمة مشابهة، هى وصفهم بالـ (**بديل**). ومن الواضح أن هذا اللفظ يتضمن أيضا أن التجديد لامعنى له ولا قيمة.

والتجديد بلا معنى ولا قيمة حيث إنه بعبارة أخرى لا يعرض إلا نثريات عالم " شرقى " مفقود : أزياء قديمة ، وشخصيات قديمة ، مثل السندباد . لكن المدهش فى فيلم "ناصر خمير" هو أن تلك "الأطلال" لا توجد فيه كمجرد ديكور، أو أشياء، أو أسماء. فالمكسب المهم فى الفيلم هو أن الأفعال تفعل فعلها فى الأسماء. ففى الفيلم، تخلق الجنة فى الصحراء مثلا، ولكن، كيف يحدث هذا؟ يحدث بأن يسرق الأطفال كل مرايا المدينة، ويحطموها، وينسقوها فى الصحراء على هيئة زخارف أنيقة. والمياه أيضا توجد فى جميع أنحاء ذلك الفردوس، لكنها محسوسة فقط عن طريق أصوات تناثر رشاشها الذى يدخل من نافذة المعلم. أما عن الأغنية التى يسمعها المعلم، فما إن يصل إلى النافذة حتى يكون المغنى قد ابتعد تماما هائما على وجهه. بعبارة أخرى، احتشدت فى تلك الصحراء كل البقايا التى جرفها التيار من حضارة إسلامية، بقايا، مفتتة، هائمة على وجهها، منسية، مختفية، ومدفونة. ويتلاعب الفيلم حتى بالصور التى يمكن التثبت من صحتها، فلقطة الـ ٣٦٠ درجة، أعظم اللقطات الكاشفة لكل السياق، تكشف... سرابا. أما عن النص، كلمات الفيلم، فالقصص فيه تناقض بعضها البعض. فقد يرى أحد الأشخاص "علامات" و"عودة"، فتظهر فورا رؤية أخرى لشخص آخر تكشف زيف الرؤية الأولى. بالنسبة لهذا الفيلم، ما زالت "القصة" تنتظر من يحكيها.

الخلاصة :

"لم يحدث أبدا أن وضعت التقاليد الكلاسيكية للصراع، واللغز، والعقدة والحل رموزا شفرية لصياغة تلك التنقيبات عن الهوية فى شكل روائى، حيث نجد فى تلك الصياغة الروائية تقطعا فى السرد، ولوحات، وعشوائية ظاهرة، وخضوعا للمصادفة فى تسلسل الأحداث، بدلا من الصياغة الدرامية (الأوديبية)" [٢٧] .

هل قيل هذا فى سينما شمال أفريقيا، أم أن الوصف التالى وصف لسينما يوسف شاهين؟ "إن السينما، والمشهد، والشارع بوصفها أماكن للاتجار فى المظهر على سبيل الرمز تتحول إلى فضاءات متميزة، تنظم بالفعل بنية الهوية خارج نطاق الأسرة" (٢٨) . لا هذا ولا ذاك. فالقولان كلاهما قالهما "توماس إلساسير" لوصف بعض أعمال السينما الألمانية الحديثة، وأجدرها بالذكر أفلام "فاسبندر". لكن الكثير من السينمات التى وصفناها فى هذا الفصل لا تقل عن السينما الألمانية انشغالا "بمسائل الهوية، والذاتية، والاغتراب " (٢٩) . " على من يريد مزيدا من التفاصيل عن الخيارات الكلاسيكية المطروحة للوصول إلى حل، وعن الخيارات الحديثة المنفتحة أمام المصادفات العارضة، أن يلجأ إلى كتابىّ "جيل ديلوز": "حركة الصورة L'image mouvement، وإيقاع الصورة L'image Temps بالترتيب" .

أما بالنسبة للسينما العربية فيمكننا أن نقارن الأنماط المذكورة فى هذا الفصل. اهتم أبطال الأنماط الأولى بحل صراعاتهم هنا والآن، على الشاشة. أما الأبطال فى هذا الفصل فيحاولون البحث عن علامات، أو أطلال، أو ذكرى، أو حلم، نموذج لشيء ما... لشيء ما... من آنذاك، من هناك، ومن خارج الشاشة على الأرجح. هل من الضرورى أن يكون هذا الشيء ما عربيا؟ أهناك ذاكرة عربية ، أو حلم عربى، أو نموذج عربى؟ لو تتبعنا ذلك السؤال لالتقينا بالألمان مرة أخرى: فكرة روح الشعب Volsgeist الرومانتيكية. يكتب الناقد الأمريكى "ليو براودى": " كان الشاعر الرومانسي يتلقى وحيه مما يراه ومن خبراته المعيشة، وكأن توسط أية مقولات categories سابقة على الخبرةالمعيشة بين الشاعر وعمله يحكم على ذلك العمل بأنه ذو قيمة ثانوية ، ما لم تكن القوالب التى توسطت قوالب بدائية ، كقصة شعبية، أو أغنية بسيطة" (٣٠) . بعبارة أخرى، إذا كانت الأفلام المذكورة فى الفصل الثامن رومانتيكية فهى كذلك بوصفها نفيا للرومانتيكية فى المقام الأول، مقابل الأجناس الفيلمية المذكورة فى الفصول الرابع، والخامس، والسابع، فضلاً عن بعض ما ذكر فى الفصلين الثالث والسادس من تقاليد متعارف عليها "مقولات سابقة".

إلام يضيف هذا بالمعنى الإيجابى لكلمة إضافة؟ خذ عندك مثلا فكرة الشاعر الفرد/صانع الفيلم "الذى يستوحى إلهامه مما يراه وما يعيشه من خبرات". خذ مثلا "يوسف شاهين"، الذى كشف عن حساسيته على الشاشة، منتشلا مشاهد من قاع ذاكرته ليعرضها عرضا عاما على الجمهور. وكما يتضح من هذا الفصل، يبدو أن قلائل فقط من المخرجين العرب الآخرين هم الذين يرغبون فى هذا النوع من التطهر الفردى فى أفلامهم، حتى ولو قيل أن مثل هذا التدريب يوفر تشابها مع مشكلات سياسية أخطر شأنا. وهناك تصميم على حجز المشكلات النفسية خلف المشربية، اللهم إلا لو جاز لنا القول بأن الأحوال النفسية المكبوتة هى التى تطفو أخيرا على السطح فى هيئة "المجنون".

من جهة أخرى، ماذا عن ذلك المصدر الاخر للإلهام الرومانسى: "القوالب البدائية، والحكايات الشعبية، والأغنيات البسيطة؟". من الواضح أن بعض الأفلام المذكورة هنا تحاول استخدام تلك المعارف، لكن الأفلام التى تأخذ تلك المواد وتعيد تشغيلها فعلا أقل مما قد نتوقع. لابد طبعا أن يكون إيمان المرء بتلك المعارف قويا راسخا كى يتمكن من تناولها –وهى التى أضفى عليها قدمها مسحة شبه مقدسة– ويعيد إدخالها فى مضمار السينما. وحتى آنذاك، قد يتمخض ذلك العمل عن نتيجة مريبة، تدعم موقفا وطنيا ما، أوموقفا سياسيا، أوحتى دينيا.

قد ينظر إلى "القوالب البدائية" نظرة أخرى، نظرة تراها كما هى، مجرد قوالب. ويبدو أن ما يهتم به أهل شمال أفريقيا بشكل خاص هو إدخال القصص المعاصرة فى بنية أنماط روائية أقدم عهدا: الأحداث العَرَضية، والتسلسل، والنمط الدائرى، أو حتى العنيد. وأعنى بالأنماط العنيدة الأعمال التى تقاوم فيها العلامات عملية دمجها فى دلالة. الأعمال التى يوجهك فيها الرجل العجوز إلى طريقك بأن يعطيك الكلمات، دون أن يعطيك الجمل التى تنتمى إليها تلك الكلمات، أو كما يكتب المؤلف التونسى "عبد الوهاب ميداب": "إنى أبنى الشخصيات، وأنفيها من الأحداث التى تسببت فى حدوثها، وأضعها على خشبة المسرح بقدرة العلامات" (٣١).

لكن، كيف يقرأ المرء تلك العلامات؟ إن قراءة العلامات من امتيازات الأديان تماما. ومن المدهش أن نذكر إن الإسلام قد قدم فى تاريخه المبكر – على الأقل نظريا– طريقتين يمكن للإنسان إن يصل من خلالهما إلى معرفة الله: إما من خلال (**الكتاب**) المقدس وتفسيراته، أو من خلال الخاصية الطبيعية للإنسان (**الفطرة**)، ليدرك العلامات الدالة على الإله فى الطبيعة. السبيل الأول، الكتاب متاح للكافة، ويمكن للجميع أن يقرءوه ويأولوه، وحتى القراءة الرمزية تناسبه. أما السبيل الثانى فيخص الخبرة الشخصية، فهو كتاب حياة كل امرئ ، وطريق يمكن أن ينتهجه شخص واحد فقط، على أن يسير فيه خطوة بخطوة. يمكن للمرء عن طريق القياس أن يحول المتناقضات الرومانسية المذكورة سلفا. ما كان خصوصيا: "يوسف شاهين" وسينماه القائمة على أحواله النفسية: ضد ما كان عاما: شمال أفريقيا وسينماها القائمة على حكاياتها الشعبية، تصير الآن: "يوسف شاهين" صاحب السينما الجمعية المفعمة بتاريخ وقصص وأساطير مجال كونى، ضد سينما شمال أفريقيا بمتاهاتها الشخصية الخصوصية، التى لايمكن للمرء تمييز قوالبها إلا من داخلها، بينما يشق طريقه فيها وحده، بوصة بعد بوصة.

لكن تلك الأنواع من الوصف التى تعتمد على الأصولية الرومانسية لا تنفك تسقط فى تعارضات ثنائية: "الهوية العمياء" أو"الخلاف البهيمى"، وهو ما يحاول "خطيبى"، و"شاهين"، و"هول"، ومخرجو شمال أفريقيا أن يتجنبوه. ربما يستحسن إذن أن نعود لإلقاء نظرة على **الأطلال** نفسها، ليس بوصفها أشياء أو بقايا جدران، أو أعمدة، بل بوصفها علامات سريعة الزوال. فى تلك الحالة، نرى أيضًا نوعين من الأطلال. لكنهما لا يتبادلان استبعاد أحدهما للآخر فى هذه المرة. أوضح النوعين هو الموضع الحفرى **archeological site**، وهو المكان الذى تركت فيه كل جماعة مرت عليه بعضا من رواسبها، التى قد تكون ذكريات طفولة "يوسف شاهين"، مضافة إلى ذكريات طفولتك، مضافة إلى ذكريات طفلك؛ وقد تكون أفلام هوليوود، مضافة إلى الأفلام التى صنعت فى الجزائر، مضافة إلى الأفلام الجزائرية التى صنعت فى فرنسا . أو قد تكون تلك المواضع الحفرية شكسبير فى فيلم مصرى، أو المسرح بوصفه خشبة مسرح صندوقية فى فيلم تونسى، أو المدينة بوصفها

مسرحا فى فيلم مغربى. كل ما ذكرناه عبارة عن كتابات على كتابات أخرى، أو بعبارة أخرى، طمس ما كتب على ألواح الرق بالطين.

النوع الآخر من الأطلال هو شيء ما فى طور التشكل، أو بالأحرى فى حالة تشكيل وإعادة تشكيل ذاتية مستمرة لنفسه، شيء "بين شيئين"، وهو ما يطلق عليه الناقد الفرنسى "مارك فرنيه" **حالة حداثة التولد** **status nascendi** (٣٢)، وهى عبارة عن قصة تحكى بطريقة ما، قبل أن يمكنها مجرد أن تتحول وأن يجرى حكيها بطريقة أخرى، خط متعرج لابد من متابعة حركته قبل التمكن من رؤية أثره. فهذا رجل مغربى يتابع جدران مدينة فى لحظة ما، وجدران ديكور مسرحى فى لحظة أخرى. أو هذا رجل تونسى يتحرك فى دائرة بالخارج فى المكان، إلى أن تستدير الدائرة داخلة إلى داخل الزمان، فى دوامة شخصية. هذه مشاهد مسرحية يقصف بها المخرج المشاهد فى فيلم مصرى.

فلنقل ذلك بطريقة أخرى : النوع الأول من الأطلال، أى النوع الحفرى، عبارة عن طبقات أفقية . والنوع الثانى متعرج ذو تفرعات جانبية. أو فلنعد صياغة ما قلناه بعبارة أخرى : النوع الأول هو محور النماذج **paradigmatic axis**، والثانى هو محور التراصف **syntagmatic axis** . ومن المتفق عليه أن اللغة ترتب علاماتها على هذين المحورين وفيما بينهما.

الهوامش

(١) انظر/انظرى: Charkawi. 1966. pp. 26-32
(٢) آنون، ١٩٨٨، ص ١٠
(٣) خياطى، ١٩٨٦، ص ٤٠.
(٤) آنون، ١٩٨٩، ص ٤٠.
(٥) Deleuze. 1985. p. 289.
(٦) Barthe. 1979. p. 156.
(٧) Maherzi. 1980. p. 244.
(٨) Bounfour. 1977. p. 422.
(٩) Hall. 1989. p. 80.
(١٠) انظر/انظرى: Sperl. 1977. pp. 20-35.
(١١) Khatibi. 1977. p. 20.
(١٢) Khatibi. 1977. p. 20
(١٣) Cluny. 1978. p. 350.
(١٤) Cluny. 1978. p. 347.
(١٥) Laroui. 1982. p. 177.
(١٦) Statie. 1966. p. 16.
(١٧) ساهين. ١٩٨٨. ص. ٢٩.
(١٨) Daniel. 1984. p. 13.
(١٩) Hampri. 1975. p. 89.
(٢٠) Hamori. 1975. p. 81.
(٢١) حتمل. ١٩٨٨. ص ٣٧.
(٢٢) حديث مع المؤلف سنة ١٩٨٥ فى باريس.
(٢٣) حتمل. ١٩٨٨. ص ٣٩.
(٢٤) حتمل. ١٩٨٨. ص ٣٩.
(٢٥) حتمل. ١٩٨٨. ص ٣٩.
(٢٦) Kilito. 1979. p. 165.
(٢٧) Elsaesser. 1986. p. 540.
(٢٨) Elsaesser. 1986. p. 546
(٢٩) Elsaesser. 1986. p. 540
(٣٠) Braudy. 1985. p. 413.
(٣١) Sellin. 1988. p. 171.
(٣٢) Vernet. 1989. p. 153

القسم الثالث

السينما الأفريقية

الفصل التاسع

الصوت

يجدر بنا بدء الحديث عن السينما الأفريقية بنقطة مهمة، هى مفهوم الصوت. فالصوت فى السينما الأفريقية مهم على عدة مستويات. أول هذه المستويات بالطبع هو الإحساس بالحق فى القول، و هو حق حرم منه الأفارقة تحت الاحتلال. و للأفلام التى أخرجها مخرجون أفارقة سود فى منتصف الستينيات أهمية شديدة – بغض النظر عن مسألة الجودة الفنية– فقد أتاحت لسكان أفريقيا السوداء أن يمارسوا عن طريقها حقهم فى تنظيم صور الأفلام وأصواتها بأنفسهم لأول مرة فى حياتهم، حيث أنهم ظلوا حتى ذلك الحين مجرد موضوعات يحدق فيها الأوروبيون وكاميراتهم [(١)] . ولم يسع الأوروبيون إلى تسجيل أصوات الأفارقة إلا بغرض الإسهام فى التصنيف الأوروبى "للتقاليد" الأفريقية. ولم تسجل الموسيقى الأفريقية إلا لصالح علم الأجناس الموسيقى الغربى (أو لصالح الأرباح التجارية الغربية فيما بعد). وقد اختار ثلاثة من المخرجين الأفارقة رموزا ذات مغزى للدلالة على أفريقيا. فقد رمز الثلاثة لأفريقيا بفتاة شابة، إما بكماء بالمعنى الحرفى للكلمة (فى فيلمى **كودو** الذى أخرجه "أبا بكر سامب–ماخارام" سنة ١٩٧٠، **والفتاة** الذى أخرجه "سليمان سيسى" سنة ١٩٧٥). كان لاكتساب الصوت أهمية، بغض النظر تماما عما يقال فعلاً .

شمل الفصل الأول من الأفلام الناطقة استخدام تقنية غربية. وهكذا، وجد المخرجون الأوائل الراغبون فى التصريح بأقوال مستقلة أنفسهم وقد وقعوا فورا فى شباك أوروبا بطريقة لا فكاك منها، كما حدث للروائيين المستقلين الأوائل من

خلال استخدامهم للغة المستعمر. ونجد في السينما أيضا فكرة صدام الثقافات مجسدة في الفرد المنعزل، "الذي يأتي"، العائد، وهي فكرة شائعة في الأدب [٢].
ومن الأمثلة النموذجية المبكرة على تلك الفكرة أفلام **المرأة ذات السكين** الذي أخرجه "باسوري تيميتي" سنة ١٩٦٩، وآبوسان الذي أخرجه "هنري دوبارك" سنة ١٩٧٢، **والهوية** الذي أخرجه "بيير-ماري دونج" سنة ١٩٧٢. وقد استمر اهتمام المخرجين بفكرة صدام الثقافات حتى الثمانينيات، وكانت موضوعا لفيلمين عرضا في الدورة الحادية عشرة لمهرجان FESPACO التي عقدت بواجادوجو سنة ١٩٨٩. يتتبع فيلم **المطببون** الذي أخرجه الممثل "سيجيري باكابا" سنة ١٩٨٨ قصة انزلاق شاب إلى عالم الجريمة، فقد قضى ذلك الشاب عامين في فرنسا، أورثاه احتياجا غامرا إلى المال. أما فيلم **الإرث... أفريقيا** الذي أخرجه المخرج الغاني "كواه آنسا" سنة ١٩٨٨ فيبحث مشكلات الهوية على مستوى أكثر عمقا، إذ يتتبع مسيرة الموظف الأفريقي "كويسي آتّا بوزومفي". يرتقي "كويسي" السلم الوظيفي حتى يصير مفوض المنطقة، ويغير اسمه إلى "كوينسي آرثر بوزومفيلد"، وذلك قبل أن يحلم حلما يقوده إلى تغيير مساره، والسعي مرة أخرى لإبراز جذوره الأفريقية.

ومن الأمثلة الهامة للدراسات المبكرة لإعادة التكيف مع الثقافة الأفريقية بعد التعرض للثقافات الأخرى الفيلم القصير الأول (٤٥دقيقة) الذي أخرجه "عوماروجاندا" سنة ١٩٦٩، وهو من أفلام السيرة الذاتية، وعنوانه **كاباسكابو**. يعد "جاندا" هو والمخرج العصامي "مصطفى آلاسان" من رواد الإخراج السينمائي الأفارقة. لقد وقف نقص الموارد دائما حجر عثرة في سبيل هذين المخرجين، فأخرجا أساسا أفلاما روائية قصيرة ومتوسطة الطول بلغتهما الوطنية، لغة النيجر. يعكس فيلم **كاباسكابو** الخبرات المبكرة لـ "جاندا" في مراهقته كمحارب في صفوف الجيش الفرنسي بالهند الصينية. يلعب المخرج نفسه في الفيلم دور جندي سابق يواجه كل أنواع الصعوبات في محاولته للاندماج مرة أخرى في الحياة الأفريقية. لكن ما أن تنفذ نقوده حتى ينبذه من اعتقد أنهم أصدقاؤه. لكنه يمضي بعزيمة لا تلين، فيتخلى عن الولع بالكحوليات والتبغ الذي اكتسبه من معاشرته للفرنسيين، ويمضي قدما لاستعادة حياته كمزارع أفريقي. يتميز فيلم **كاباسابو** ببساطة غير مصطنعة، ويستمد تأثيره من أسلوبه المباشر في التعبير،

مثله فى ذلك مثل بقية الأعمال المبكرة لـ "جاندا": الفيلم التحذيرى متوسط الطول الذى يحكى قصة تعدد الزوجات **Le Wazzou Polygame** الذى أخرجه سنة ١٩٧٠، والفيلم الروائى الطويل **شيطان**، الذى أخرجه سنة ١٩٧٣، والذى يفضح فيه أحد الأولياء المتلاعبين.

استطاع قليل من مخرجى المستقبل –مثل "آلاسان" و"جاندا"– أن يقوموا باتصالاتهم الأولى بجهاز صنع السينما فى أفريقيا من خلال التعاون مع "جان روش" مثلاً [٣] ، أو العمل مع "سيرج موتى" فى المركز الثقافى الفرنسى فى نيامى. ولكن معظمهم تدربوا على صنع الأفلام بالدراسة فى أوروبا. ونتيجة لذلك، نجد أن الكثير من الأفلام القصيرة الأفريقية الأولى عبارة عن دراسات للحياة الأوروبية كما تراها عيون أفريقية: من فيلم "بولين سومانوفييرا" الرائد الذى يصور حياة الطلبة **أفريقيا على نهر السين** (١٩٥٥)، إلى التدريبات الفيلمية الأولى للروائى "نجوجى وا ثيونجو" فى معهد السينما السويدى الذى درس به فى منتصف الثمانينات، والتى شملت لقاءات مع سويديين يسألهم فيها عن تصورهم لأفريقيا، مرورا بفيلم **كونشرتو للمنفى** لـ "ديزيريه إيكار" (١٩٦٧)، وفيلم **خبئنى** الذى أخرجه "كوات نى أوو" فى لندن سنة ١٩٧١. أما المخرج السنغالى "باب ب. سيك" الذى درس فى معهد الإيديك وصور فيلمه القصير الأول **Gare de Lyon** فى باريس سنة ١٩٧٩ فقد صنع فيلمه الروائى الأول بعد ذلك فى ألمانيا سنة ١٩٨٨، وهو فيلم **أفريقيا على نهر الراين**. ولكن المخرجين الأفارقة الذين عادوا للتصوير فى أوروبا قلائل، بالرغم من أن بعض الأوروبيين حثوهم على ذلك، مثل "جان روش"[٤] فهناك شعور بأن بؤرة التركيز الوحيدة للأفلام الأفريقية هى أفريقيا نفسها.

النطق بلغة أجنبية :

من الواضح أن اختيار اللغة يعد من الجوانب المهمة لأى شكل من أشكال النطق. لكن مخرجى الأفلام الأفارقة لم يروا فى البداية أية إشكالية فى هذا

الاختيار. كانت الأفلام الروائية الأولى فى غانا ونيجيريا ناطقة بالإنجليزية، كأفلام: **لا تبك على أنانسى** الذى أخرجه المخرج الغانى "سام آرييتى" سنة ١٩٦٩، والفيلم النيجيرى **حصاد كونجى** الذى أخرجه "أوسى ديفيز" سنة ١٩٧٠، والفيلم النيجيرى **ألفا** لـ "أولا بالوجون" سنة ١٩٧٢. الخ. وفى السنغال، تطلع المخرجون لفرنسا، لتمويل أعمالهم جزئيا على الأقل، ولاحظوا أن القابضين على مقاليد السلطة فيما حولهم يستخدمون اللغة الفرنسية. ومن ثم، بدا لهم أن استخدام اللغة الفرنسية أمر طبيعى. ويتذكر "عثمان سيمبين" أنه لم ير المشكلة التى سببها ذلك إلا عندما عرض بعض أفلامه القصيرة المبكرة على مشاهدين من الفلاحين:

كان موقفى آنئذ أنه لا بأس من فرض اللغة الفرنسية على الأفلام؛ لأن اللغة الفرنسية كانت من حقائق الحياة. لكن من جهة أخرى، سارع الفلاحون بتوضيح المشكلة لى، فقالوا إن اللغة الفرنسية فرضت حاجزا من الغربة بينهم وبينى؛ لأنهم كانوا يفضلون أن ينطق الفيلم بلغتهم هم، وأن يخلو من اللغة الفرنسية [٥].

تحالف ذلك النهج الذى بدأت به السينما الأفريقية، مع الميزانيات الضئيلة التى حالت دون التصوير بالتزامن الصوتى ، على خلق وضع فرض على الأفلام الأفريقية الأولى التى صورت فى السنغال عن أفريقيا أن يُركب تعليق الراوية على صورها بصوت ناطق بالفرنسية يأتى من خارج الإطار، فنجد ذلك فى أفلام "عثمان سيمبين" الأولى **بوروم ساريت** (١٩٦٢)، **ونيابى** (١٩٥)، **والفتاة السوداء**... والدراسة الفيلمية القصيرة عن أحد العائدين التى أخرجها "بابكر سامب ماخارام" سنة ١٩٦٤ بعنوان **ولم يعد هناك جليد**، والفيلم الروائى الأول لـ "ماهاما جونسون تراور" **الفتاة**، الذى يبلغ زمن عرضه ٥٥ دقيقة والذى تم إخراجه سنة ١٩٦٩، والدراسات الشخصية الأولى الحساسة لداكار، التى صورها "جبريل ديوب مامبتى" فى فيلميه **مدينة متباينة** سنة ١٩٦٨ **وصبى بادو** سنة ١٩٧٠، وهو الفيلم الوحيد الذى صور بالألوان من هذه المجموعة. من المألوف طبعا أن نجد مثل هذا الخلط لصور أفريقية بتعليقات بلغة أجنبية فى الأفلام التسجيلية الغربية. لكن القالب التسجيلى يتطلب ضمنا درجة من التجرد وعدم الانحياز لا يملكها مخرجو منتصف الستينيات الذين كانوا على وعى شديد بكونهم من أوائل المخرجين الأفارقة السود

الذين قدر لهم صنع أفلام فى أفريقيا. ومن الأمور ذات الدلالة أن الأفلام التسجيلية الفنية الطويلة الأولى لم يصنعها إلا مخرجون يعيشون فى المنفى، مثل "ميد هوندو"، و"صافى فاى" فى السبعينيات.

وفى غضون ذلك، اتخذ المخرجون السنغاليون الأوائل الخطوة الأولى فى طريق السماح للأفارقة برفع صوتهم إلى درجة مسموعة بطريقة ما، بالرغم من أن ذلك الصوت كان صوتا داخليا ناطقا بلغة غير أفريقية. فإذا أخذنا فى اعتبارنا خلفية المخرجين الذين تولوا ذلك لعرفنا السبب فى النبرة الأدبية الظاهرة التى اصطبغ بها التعليق على الأفلام فى معظم الأحوال، فقد كان "سيمبين" عندئذ كاتبا روائيا كبيرا راسخ القدم، يكتب رواياته باللغة الفرنسية. وكان كل من "سامب-ماخارام" و"ديوب مامبتى" ممثلين. نتيجة لذلك، لم تتشبه تلك الأصوات الأفريقية التجريبية الأولى بأفلام المغامرات الأوروبية التى صورت فى أفريقيا، بل اتبعت بدلا من ذلك- ولو سطحيا على الأقل- خط الإخراج السينمائى التجريبى الذى افتتحه "جان بيير ملفيل" فى فيلمه Le Silence de la Mer سنة ١٩٧٤، وأوصله "روبرت بريسون" إلى ذروته بفيلم Journal d um cure de Campagne سنة ١٩٥٠. لكن مادة الأفكار الرئيسية ظلت أفريقية بلا شك، وتميز شريط الصوت بنغمة من التعبير الداخلى: كالمونولوجات الداخلية لشخصيات "سيمبين" ذات الملامح التى تشى بانتمائها للطبقة العاملة والفلاحين، وأفكار الطالب العائد من بعثته التعليمية فى باريس فى فيلم "سامب-ماخارام"، والصور الشخصية الثلاثة المتباينة التى رسمها "تراور" لثلاث شابات معاصرات، وبعض التعليقات الوقحة على تناقضات الحياة والمعمار فى داكار فى فيلم "ديوب مامبتى".

كانت كل جهود المخرجين المذكورين جهود تلمذة [٦]. لكن أفلام "سيمبين" الثلاثة توضح الصعوبات التى تحيط بعملية إنطاق الأفكار والمشاعر الأفريقية تحت الاستعمار الجديد فى منتصف ستينيات القرن العشرين. إن فيلم **بوروم ساريت** عبارة عن قصة بسيطة تستغرق ٢٠ دقيقة، تحكى يوما فى حياة حوذى ينتزع لقمة عيشه بشق الأنفس بممارسته لحرفته فى داكار. تتم مصادرة عربة الحوذى

عندما يدخل بها منطقة ممنوعة من المدينة (هضبة بنيت للمستعمرين، لكن يسكنها الآن من خلفوهم من أعضاء النخبة الأفريقية الحاكمة الجديدة). يتحدث الحوذى بصوت من خارج الإطار باللغة الفرنسية، وتعكس الكلمات التى ينطقها آفاقه المحدودة. والصوت لا ينظم الصور، بل يعكس فقط ما نراه، فيحدد لنا مثلاً علاقة الحوذى بمختلف الناس الذين يستأجرونه. يبدأ الحوذى يومه بدعاء يقول فيه:

أتضرع لرحمتك الإلهية يا الله، وللأولياء الرحماء بى وبأسرتى، أن تحمينى من القوانين ومن الكفار (٧).

لكن الرب غائب بشكل ملحوظ عن ذلك العالم الذى يحكمه المال والامتيازات. ولا يبدى الصوت الآتى من خارج الشاشة إلا استبصارا محدودا ببنية المجتمع، ويفلت منه فهم قضاياه المهمة ، تمشيا مع الموقف الروائى الذى تتبناه قصة الفيلم (بالرغم من أن الحوذى قد لاحظ الصلة بين القراءة وبين معرفة كيف يكذب المرء). وحين تخرج زوجته لجلب القوت الذى فشل فى توفيره يقول: "إلى أين تذهب الآن؟ لا يوجد لدينا ما يؤكل". تكشف تلك الكلمات الأخيرة التى ينطقها الحوذى عن جهله التام بأن الدعارة هى وسيلة كسب العيش الوحيدة التى يحتمل أن تتاح للمرأة (٨).

ينخفض كم السرد الروائى فى فيلم **الفتاة السوداء** أيضا إلى أدنى حد، بالرغم من أن ذلك قد يرجع جزئيا إلى طلبات الموزع، مما أدى إلى خفض مدة العرض التى كان مقدرا لها أن تبلغ ما يوازى مدة عرض فيلم روائى طويل حسب الخطة التى وضعها "سيمبين"، فأنقصت إلى ما يقل عن ستين دقيقة بقليل. ويبدو أن ذلك الإنقاص قد تم عن طريق إلغاء فصل ملون عن ردود الفعل الأولى التى أبدتها المرأة الأفريقية "ديووانا" تجاه فرنسا (٩). وفقا لنسخة العرض العام، يقتفى فيلم **الفتاة السوداء** بدقة تسجيلية متناهية قصة اغتراب وانتحار امرأة أفريقية أمية، جلبها زوجان عائدان إلى فرنسا من داكار إلى مدينة آنتيب بفرنسا، واستخدماها بحس متبلد خادمة منزلية. يتكون فيلم **الفتاة السوداء** من ستة فصول (عشرين مشهدا). تصور فصول الفيلم فرنسا (آنتيب فى معظم الأحوال) وداكار بالتبادل. تقتفى المشاهد الأولى خطى الخبرات المبكرة لديووانا فى فرنسا، تليها استرجاعات تعرض كيف تم استئجارها فى داكار، بالضبط كما يلى التوتر المبنى على ذلك

عودة إلى مشاهد لها مع حبيبها فى داكار. أما المشاجرة الأخيرة، والانتحار، وما أعقبه مباشرة فى آنتيب فيتبعه فصل خلاصة، يرد فيه الزوج متعلقات الخادمة إلى أمها فى داكار.

والمشاهد الثمانية عشرة كلها التى تؤدى إلى انتحار الفتاة –عدا اثنين– تستخدم تعليقا من خارج الشاشة بصوت الخادمة (والاستثناءان هما الرحلة بالسيارة إلى آنتيب، والمشاجرة الأولى مع "ديووانا" حين مكثت فى الفراش إلى وقت متأخر. لكن بينما يساعد التعليق على بعض مشاهد فرنسا فى أن يوصل لنا تصاعد إحساس الفتاة بالعزلة (الذى لا تتمكن الصورة من نقله إلا جزئيًا)، نجد أن الصوت المسموع من خارج الشاشة لا يؤدى فى معظم الأحيان إلا وظيفة قول ما يظهر فى الصورة، فنسمع سرد المهام التى تؤديها الشخصية بينما نراها وهى تعمل (المشهد الثالث)، ووصف حدث استئجار الخادمة فى داكار بينما نراه يجرى أمامنا على الشاشة (المشهد السابع)، وهلم جرا. ويعنى تسجيل الصوت ومطابقته زمنيا مع الصورة بعد الانتهاء من تصوير الفيلم، وهو ما فعله "سيمبين" مرغما بسبب عوائق الميزانية، أن أداء الممثلة غير المحترفة "تيريز أمبيسينى ديوب" سيكون مصحوبا بالصوت الفصيح لممثلة مدربة. وبالرغم من ذلك، هناك تجاهل شديد للإمكانات الأسلوبية التى تفتحها تلك المزاوجة بين الصوت والصورة لخلق صورة مركبة، عن طريق مجاورة الفعل الخارجى للصوت الداخلى. يحاول "سيمبين" بدلا من ذلك أن يلحم الصورة بالصوت، فى واقعية تلغى ما بينهما من حدود. ويؤدى ذلك مع موقف الفيلم –الذى هو أساسا موقف أخلاقى بسيط– إلى مجرد دراسة مقنعة للحالة، لا إلى خلق إبداعى لصورة فردية تحرك المشاعر. لا يدهشنا إذن معرفة أن معظم المناقشات التى دارت عن فيلم **الفتاة السوداء** قد أكثرت من تناول محتواه الفكرى (١٠).

ومع ذلك، وبالرغم من كل شيء يعكس ذلك الفيلم مشكلات الإنتاج الملموسة. فالتصادم الأسلوبى بين الصور الأفريقية والصوت الداخلى المغترب لغويا يحمل إمكانات حقيقية للتعبير عن تناقضات المجتمع الأفريقى، كما يتضح من فيلم أسبق لـ "سيمبين"، هو فيلم **نيايى**. تكمن قوة هذا الفيلم فى عدم وجود صلة تطابق

حرفى بين الصورة والصوت، فقد أعد له "سيمبين" السيناريو عن قصة كتبها بنفسه، مما أدى إلى ازدياد تركيب الموقف الروائى. فبينما نجد بالقصة الأصلية سردا خطيا مستقيما بصيغة المبنى للمجهول، يزيح التعليق الذى يسرده صوت من خارج الشاشة موقع السرد بالفيلم إلى مكان أكثر غموضا بكثير مما بالقصة، مما يعطى الفيلم ثراء غير متوقع. لا تزيد مدة عرض فيلم **نيابى** عن خمس وثلاثين دقيقة، وهو يؤرخ لتفسخ السلطة التقليدية فى قرية نائية تقع تحت حكم الاستعمار الفرنسى. وبالرغم من أن المدير الفرنسى لا يزور القرية إلا مرة واحدة كل عام (ليجمع الضرائب)، إلا أن وجوده قد دمر سلطة الشيوخ الذين سمحوا بإفلات رئيس القرية من العقاب الذى يستحقه بسبب مضاجعته لابنته، وحملها منه، حتى بعد أن انتحرت زوجته لتلفت الانتباه إلى ما ارتكبه زوجها من إثم. وقد وقف الشيوخ أيضا مكتوفى الأيدى بلا حول ولا قوة، بينما يحتل الأخ الأصغر للرئيس مركز القوى ويدبر لقتل الرئيس القديم، مستعينا على ذلك بابن الرئيس الذى أصابه الجنون من جراء ما لاقاه من محن أثناء خدمته بالجيش الفرنسى. أما الإجراءات التى اتخذها شيوخ القرية، كعقاب الابن، ونفى الفتاة الشابة وطفلها، فليست بالإجراءات الكافية لإقرار العدل، ولا يتجاوز ما تمثله مجرد التغطية على الأحداث (١١).

لقد عبر "عثمان سيمبين" فى فيلم **نيابى** عن رأيه فى السلطة التقليدية، وهو رأى شبيه برأيه فى الموضوع نفسه فى فيلم **بوروم ساريت**، فهو رأى صريح وثابت. لقد اعتاد "عثمان سيمبين" **ألا يلوم** المستعمر –الذى لا يظهر فى أغلب الأحوال– على سوء حظ الأفارقة، بل يلوم الأفارقة أنفسهم دون مواربة (١٢). لا تكمن قوة فيلم **نيابى** فى الصور البسيطة المصورة بالأبيض والأسود بقدر ما تكمن فى شريط الصوت، الذى يتضمن معظمه مجموعة مركبة من التنويعات على أسلوب السرد. يقدم لنا الصوت الآتى من خارج الشاشة الشخصيات، لكنه يخاطبهم أيضًا بشكل مباشر. وهو يسجل كلماتهم، لكنه ينقل أيضًا أفكارهم ومشاعرهم. يرثى جريوت القرية – وهو شاعر القرية التقليدى ومؤرخها، والراوية المفترض للفيلم – القرية بسبب سقوطها فى هوة الانحطاط، ويراوده إغراء بالرحيل عنها، لكن

ضميره يرغمه فى النهاية على الاضطلاع بواجباته. ولا نرى الفتاة –التى تمثل مع طفلها الأمل الوحيد فى المستقبل– إلا قرب نهاية الفيلم. ووفقًا للملحوظات التى كتبها "سيمبين" : "سيولد العالم الجديد من رحم اختلالات العالم القديم، ذلك العالم الجديد الذى انتظرناه طويلا، والذى شكل جزءا من أحلامنا منذ زمن بعيد" (١٣) . إن سيمبين ليس فنانا تجريبيا، واستخدامه للغة المنطوقة لنقل الإحساس بتركيبة الفيلم إلى المشاهدين على هذا النحو (بدلا من استخدامها لتأكيد الانقسام الطبقى فى المجتمع مثلاً) يجعل من فيلم **نيابى** عملا فريدا بالفعل وسط إنتاجه السينمائى، ويظل تجديده الشكلى بلا مثيل، حتى يأتى الاستخدام الذى يضاهيه فى الجرأة للموسيقى فى فيلم **سيدو** بعد حوالى ثلاثة عشر عاما من إخراج **نيابى** (١٤).

وبينما كان "سيمبين" يقود السينما الأفريقية نحو نهج أكثر واقعية بفيلمه **الحوالة المالية/ماندابى** الذى أخرجه سنة ١٩٨٦ (وهو ما سنتناوله بالتفصيل فى الفصل التالى من الكتاب)، اتبع مخرجون آخرون ممن يخلطون التسجيلى بالدراما الاتجاه الذى أشار إليه فيلم **نيابى**، واستطاعوا استغلال الإمكانيات الكامنة فى استخدام التعليق على الفيلم بلغة فرنسية ينطقها صوت آت من خارج الشاشة إلى أقصى حد، وذلك باستمرارهم فى انتهاج نهج أسلوبى تجريبى أكثر تفتحا. إن فيلم **سوليل** والذى أخرجه "ميد هوندو" سنة ١٩٧٠ فى باريس عمل أصيل مدهش يمد جسرا يصل ما بين النُهُج القريبة من التجريبية التى انتهجتها الأفلام السنغالية فى منتصف ستينيات القرن العشرين، والأساليب التسجيلية الناضجة للسبعينات. إن لهوندو خلفية مسرحية، وهو يستخدم نفس طاقم المؤدين طوال الفيلم، وفيهم ممثل أبيض البشرة من سكان جزر الأنتيل، يقوم بأدوار متنوعة فى المشاهد الدرامية والاسكتشات المتوالية. وضع "هوندو" تلك العناصر ذات الطابع المسرحى الواضح مقابل أغنيات، وأمتار من الفيلم مصور عليها ملاحظات تسجيلية، ولقاءات شخصية، ومشاهد مثلت بشكل طبيعى، ليجعل من كل هذا كولاجا مركبا، يتحدى باستمرار الافتراضات السهلة للمشاهدين. يثير ذلك الفيلم كثيرًا من القضايا، إذ يعالج أفكار: التحرر من الوهم، والإسكان، والعمل، والمسألة الجنسية،

ويسبر غور تبريرات البيض للمواقف العنصرية، والفوارق المدمرة وسط الأفارقة أنفسهم. بعد افتتاحية عامة ذات أسلوب مسرحى، تصور عملية تحويل الأفارقة إلى الدين المسيحى، ثم تحولهم على الفور تقريبًا إلى جنود. يحكى الفيلم أساسا قصة عامل أفريقى أعزب وصل حديثا إلى باريس ، يسعى للبحث عن عمل، وعن فهم الوضع الذى يواجهه. يتبع فيلم سوليل والطريقة التى تميزت بها الكثير من الأفلام الأفريقية المبكرة فى اتجاهه بقسوة لا يعتورها ندم نحو الاغتراب الشخصى، وفى المشهد الختامى للفيلم يصرخ البطل مكروبا وهو يشهد مشهدا كابوسيا لدمار يجتاح الغابة، بينما تحترق صور لـ "مالكولم إكس"، و"شى جيفارا"، و"مهدى بن بركة"، و"باتريس لومومبا" فى "نيران النضال المطهرة" (١٥). لكن الجزء الأساسى من الفيلم يحتوى على مواضع عديدة تعبر بدقة عن الاستبصار، ويكشف فحص شريط الصوت عن اختلاف ذلك الفيلم اختلافا مذهلا عن النزعة الداخلية التى سادت الأفلام المبكرة لـ "سيمبين".

يبدأ التعليق المصاحب لفيلم **سوليل** ويتأكيد صريح على الهوية الأفريقية :

لدينا حضارتنا الخاصة بنا نحن، فقد طرقنا حديدنا، وكان لدينا أغنياتنا ورقصاتنا. لقد عرفنا كيف ننحت الخشب ونصنع المشغولات الحديدية، وكيف نغزل القطن والصوف، وننسج الملابس والأغطية. لم تقتصر تجارتنا على مجرد المقايضة، فقد صككنا العملات الذهبية والفضية. لقد صنعنا الخزف والسكاكين، وصنعنا أدواتنا وأوانينا التى نطهو فيها طعامنا من البرونز والنحاس والحديد والكوارتز والجرانيت. كان لدينا آدابنا، وديننا ، وعلومنا، ومناهج التربية والتعليم الخاصة بنا.

يتم توجيه هذا الدرس عن الإرث الأفريقى مباشرة لمجموعة الشخصيات المركزية فى الفيلم، وهو يتباين تباينا شديدا مع الدرس الذى سيتلقونه فيما بعد باللغة الفرنسية. فى أثناء الدرس يعرض المعلم على الشخصيات سلسلة من الأدوات، يمسك بكل منها تباعا ويذكر اسمها مع تركيز مضاعف على مكنسة كناس الشوارع، فهى أداة ترمز إلى فرصة العمل الوحيدة المفتوحة أمام المهاجرين.

بناء على ذلك، يعزف صوت المؤلف على كل الأوتار، متنقلا بينها باستمرار أيا كانت مواضعها، فيجادل قائلاً : "لقد لعبنا الدور الموكل إلينا فى تأمين رأسمالكم الاقتصادى والصناعى، أفلا نستحق نصيبنا من الفوائد؟". ويبوح لنا بأوهام البطل قائلا: "يا فرنسا الحلوة، لقد أتيتك، لقد عدت إلى وطنى". ويحط بفظاظة من قدر المشاركين فى جريمة الاضطهاد العنصرى، سواء كانوا من البيض أم من السود فيقول لهم: "إنكم لشركاء فى كل جريمة ترتكب على سطح كوكب الأرض، فأنتم تسمحون بإطلاق أيدى مرتكبى الاستعباد، والقتل، وإفناء الشعوب دون أن تقفوا فى وجوههم". والحوار مرن بالمثل، فيسبر مثلا غور العنصرية الموجودة ضمنا فى ثنايا أفكار علم الاجتماع عن اختبارات الذكاء التى تجرى للعمال المهاجرين، وبلاغة الحكام العسكريين الأفارقة، والأوهام الذاتية للعنصريين البيض، ويعبر عن ذلك بالقول : "لا يوجد لدى شىء (ضدهم) – إنى أهيم حبا بروحانيات الزنوج". وقد استخدمت المؤثرات الصوتية بكفاءة توازى كفاءة الحوار، مثلما استخدمت أصوات ضوضاء فناء المزرعة لنقل ردود فعل الفرنسيين تجاه زوجين مختلفى الأعراق. إن لفيلم **سوليل** كل خصائص وعيوب أى عمل تحريضى دعائى حظى بإخراج جيد. ففيه بعض الآراء الإعلامية، وبضع نكات جيدة، وبعض أجزاء فيها تطويل ممل من حين إلى آخر. لكن المهم هو اختفاء أى أثر للتحفظ فى تقديم الصوت الأفريقى، حتى بالرغم من نطقه بالفرنسية.

وبعد بضع سنوات تخرج "صافى فاى" فيلميها التسجيليين المتميزين المعالجين دراميا بأسلوب ينم عن ثقتها الشديدة بنفسها. الفيلمان هما : **رسائل من قريتى** (١٩٧٥) **وفاد جال** (١٩٧٩). صورت "صافى فاى" الفيلمين فى قرية سيرير التى نشأت فيها. صاغت "صافى فاى" فيلم **رسائل من قريتى** بوضوح فى قالب الرسالة. يبدأ الفيلم بالديباجة المعتادة التى تحمل التحية والسلام: "أكتب لكم رسالتى تلك لأسأل عن أحوالكم. أما عنى، فإنى بخير.. والحمد لله". وتدعونا المؤلفة لقضاء لحظة مع أسرتها. وينتهى الفيلم على نحو شخصى كما بدأ، بإهداء لجد "صافى فاى"، الذى ظهر فى الفيلم، وتوفى بعد أحد عشر يومًا من انتهاء تصويره. يتميز الفيلم بلون فريد ؛ فهو ذو طابع شخصى، ويتميز باستقلال الرأى.

لقد تأثرت "صافى فاى" بدراستها فى باريس، مما جعلها تضع استجابتها الفورية لهؤلاء الناس فى سياق عريض من وعيها بالقضايا السياسية التى تشكل حياتهم. لكن الصوت الذى نسمعه ليس صوتها فقط (ناطقا بالفرنسية)، فقد جعلت الناس يتحدثون أيضا عن أنفسهم، ويعبرون عن مكنوناتهم بأسلوبهم الخاص، وبكلمات لغتهم. تقول "صافى فاى":

إنى أعطى الكلمة للناس، وأمنحهم صوتا. لقد جعلتهم يتمكنون من الحديث عن مشكلاتهم هم، وأن يعرضوا واقعهم، أما أنا فقد اتخذت موقعى داخل هذا الإطار. لقد اتخذت لنفسى موضعا جانبيا، ولم أنقد بصوتى إلا ما طرحوه هم للنقد، أوكنت أقول تفسيرا صغيرا لما يظهر على الشاشة، لكن صوتى لم يزد عن هذا الحد. إنى أمهد الطريق لهم ليتمكنوا من التعبير عن أنفسهم فى المستقبل، فهم فقط، ولا أحد غيرهم قادر على الحديث عن مشكلاتهم [١٦].

يركز فيلم **رسائل من قريتى** على ثلاث نقاط. أولا، يعطى التباين الحاد بين البيض والسود فى صور "صافى فاى" صورة حية عن الحياة اليومية فى القرية الأفريقية، بينما يستكشف تعليقها الذى تقوله فى مواضع متفرقة مجالات المسئوليات المختلفة والمتكاملة للرجال والنساء، للشباب والشيوخ. وقد فسرت المخرجة ذلك بأنها ترى ذلك الفيلم كما ترى فيلم **فاد جال**، وثيقة ضرورية تحفظها لأبنائها "حتى لا يحرموا من هويتهم الأفريقية" [١٧]. العنصر الثانى فى الفيلم هو طقس عقد المجلس اليومى تحت الشجرة فى القرية، حيث يناقش الشيوخ القضايا التى تثار أثناء اليوم، فيندبون حظهم لاضطرارهم إلى زرع الفول السودانى ليبيعوه للحكومة، ويتذكرون الأيام الخوالى حين كانوا يزرعون الدخن والأرز بكميات تكفى لتغطية احتياجاتهم طوال العام. وتحثهم قراءة الأحاديث السياسية المنشورة فى الجرائد (باللغة الفرنسية) على تحليل الأمور السياسية تحليلا متحررا إلى حد ما من الوهم : "تناولهم لوجبة واحدة فى اليوم لمدة ستة شهور كل عام"، و"خلو وفاضهم من أى أموال يمكن أن يدفعوها دوطة لبناتهم"، و"حاجة أبنائهم للتوجه إلى المدينة للبحث عن عمل". إن التعليق بصوت من خارج الشاشة جزء من بنية هذا الفيلم،

وهو جزء يضيف بعدا إضافيا لهذا الجانب من حياة القرية. كان حريا بأهل القرية أن يستبعدوا "صافى فاى" - بوصفها امرأة - من تلك المداولات. وبالرغم من ذلك، فإن لصوتها الناطق على شريط الصوت قوة تفسير الصور، وقدرة على تنظيمها، وإضفاء معنى عليها. وتمثل فكرة الهجرة من الريف العنصر الثالث للفيلم (وهو عنصر معالج فى شكل روائى)، إذ يتعين على "نجور" الذى يرغب فى الزواج من "كومبا" الذهاب إلى المدينة ليحاول كسب مال يدفع منه مهر العروس. لا يحقق "نجور" إلا نجاحا ضئيلا فى المدينة، مثل كل من سبقوه، ويضطر حموه إلى الاتفاق على تزويجه ابنته مقابل عنزة. لكن "نجور" يعود إلى القرية متمكنا من طرح أفكار جديدة على المسنين الجالسين تحت الشجرة. إن "صافى فاى" تعى الوجه الإيجابى للضرورة التى تلجئ القرويين إلى الارتحال عن قريتهم. فذلك الارتحال يكسبهم مزيدا من الوعى بالحياة الاقتصادية للريف. وقد أسبغ وعى المخرجة بهذا البعد لونا مختلفا متميزا على فكرة الرحيل والعودة كما طرحتها فى فيلم **رسائل من قريتى**، وهو طرح يختلف عن طرح الفكرة نفسها فى أفلام الستينيات.

السرد الشفهى :

سعى عدد من المخرجين الأفارقة إلى استخدام الصوت الذى اكتسبوه فى التعبير عن قصص مستمدة أو مستلهمة من كنز الأدب الشفاهى الأفريقى. وقد كان الطلبة الأوروبيون الدارسون للقصص الشفهية الأفريقية يعبرون منذ فترة مبكرة ترجع إلى عشرينيات القرن العشرين (وقتما كانت السينما لا تزال صامتة) عن الإحباط الذى يحسونه تجاه القيود التى يفرضها التدوين على القصص الشفهية فيكبلها :

يلزم بالضرورة وجود تسجيل الجرامفون مع صورة السينماتوغراف لإنتاج مثل تلك الحكايات بنجاح بكل المقاييس، فالقصة تعانى من جراء صبها فى شكل مطبوعات باردة (١٨).

وقد أثار عديد من المخرجين -منهم "أبا بكر سامب-ماخارام" [١٩] و"إينوسا أوسيني" [٢٠] في سبعينيات القرن العشرين مسألة صنع سينما تضرب بجذورها في تقاليد الأدب الأفريقي الشفهي. لكن الأمر اقتضى مرور عقد أو أكثر من الزمن قبل أن يتحقق أي فيلم من هذا النوع. اتبع إخراج معظم الأفلام الأفريقية نمط تمثيل الواقع الاجتماعي، وسعى إلى تزويد نسيج الفيلم الذي يصور التفاعل الاجتماعي بثراء نسيج الرواية. وسوف نفحص البنى الفيلمية الروائية التي نتجت عن ذلك النهج في فصل لاحق. لكن على الرغم من أن الأفلام التي يمكن أن يقال إنها تحمل البصمة الكاملة للتقاليد الشفهية الأفريقية لا تزيد عن حفنة أفلام تم صنع معظمها في الثمانينيات، فإنها بلا شك من أكثر الأفلام الأفريقية تجديدا على المستوى الرسمي، وتستحق أن نفرد مساحة لمناقشتها هنا.

العنصر الأول طبعا في أية حكاية شفهية هو صوت الراوي، وله بالطبع دور تعليمي، إذ يستخدم لتعزيز مزاعم المجتمع، وإثبات صحة الأساليب القديمة. هذا هو بالضبط موقف الحكّاء الشعبي للأسرة (الجريوت) في فيلم **جيلي** الذي أخرجه "فاديكا كرامو-لانسين" سنة ١٩٨١. ينتقد الجريوت الأب لسماحه لابنته بالالتحاق بالدراسة: "إذا بصقت على الرياح، فستسقط بصقتك على وجهك". أما المخرجون فيتخذون موقفا معاكسا لذلك، فبالرغم من أن كثيرًا منهم يسعدهم أن يتبنوا موقفا تعليميا، إلا أنهم يميلون إلى أخذ جانب التغير الاجتماعي [٢١]. ولهذا السبب، عندما يعد المخرجون القوالب الشفهية للشاشة فإنهم يميلون إلى هدم القديم. فهم مثلا يعطون الجانب التقدمي وزنا يفوق الجانب التقليدي. برغم ذلك، نجد لفيلم **المنفى** الذي أخرجه "عوماروجاندا" سنة ١٩٨٠ طابعا غامضا آسرا. يتناول الفيلم قصة سفير نبذ حكومة بلده، لكنه يبرر تصرفه بقصة عن الخضوع للمزاعم المتعسفة للمجتمع التقليدي. لقد لقب "عثمان سيمبين" بلقب "جريوت العصر الحديث" [٢٢]. لكن خلع الألقاب التقليدية على مخرجي الأفلام أمر مضلل بسبب اختلاف موقفهم من المجتمع بشدة عن موقف الراوي التقليدي منه، وبسبب ضرورة التمييز بين قالب شفهي، ووسيط تسلية حديثة مسجلة، كالفيلم السينمائي.

تركز بعض الأفلام التى تستلهم الحكى القصصى التقليدى على حكاء يقدم القصة مباشرة. إننا نميل إلى الاعتقاد بأن القصص الشفهية مجرد هياكل لفظية، يرجع ميلنا هذا إلى الطريقة التى يتم بها جمع القصص الشفهية وطبعها فى الغرب. لكن الحقيقة أن للسياق الذى تحكى فيه القصص الشفهية أهمية شديدة : "يعتمد الأدب الشفهى بحكم التعريف على مؤد يصيغه فى كلمات، ويحكيه فى مناسبة معينة، ولا توجد أية طريقة أخرى يمكن أن يتحقق بها هذا الحكى كمنتج أدبى" (٢٣). ويعتمد الأداء على وجود صلة حميمة بين القاص والسامعين، الذين يشاركون فى عملية الحكى، إما بتعليقات أو باستجابات طقسية، أو بمجرد الانتباه (أوعدم الانتباه) لما يحكى كلما تطورت أحداث القصة. بناء على ذلك، تشمل ترجمة الأدب الشفهى للشاشة ما هو أكثر من تصوير راوى الحكايات بكاميرا السينما، بل يجب أيضا أن تُصَمَّم مُعاَدِلات سينمائية لعناصر الأداء الحى، وتوضع ضمن النص السينمائى. إن اعتبار الحكاية الشفهية نوع من الأداء يعطى مؤشرا لكيفية إنجاز المعادل السينمائى للأداء الحى للراوى دون أن تحيق خسارة كبيرة بالأسلوب الأصلى لأدائه :

يمكن نقل جو معين... ليس بمجرد استحضار الطابع الشعورى له، بل أيضا بملابس المؤدى، وعدته وعتاده، وأى سلوك يلاحظ عليه. وفى بعض الأحيان، قد يزداد المخرج توغلا فى ذلك الجانب البصرى، متجاوزا التعبير عنه بالإيماءات والحركات الدرامية للجسد، فيعبر عنه فى شكل رقصة يشترك فيها غالبا أفراد من المستمعين (أوالجوقة). وفى تلك الحالات، لا يمثل المحتوى اللفظى إلا عنصرا واحدا داخل عرض كامل شبيه بالأوبرا، تقترن فيه الكلمات، بالموسيقى، بالرقص (٢٤).

تخلى العديد من المخرجين الأفارقة الذين يستمدون إلهامهم من ذلك الأسلوب فى تقديم القصة عن الأسلوب الذى يضع صوت الراوى على شريط الصوت مصحوبا بصور توضيحية لما يقول، مفضلين عليه نهجا يختبئ فيه الصوت فى طيات الحدث، ويتكشف بتطوره، عن طريق استخدام مختلف أدوات المخرج، مثل إدارة الممثلين، وتكوين الكادر، والتوليف ... إلخ تلك الأدوات التى تقيم بنية النص الفيلمى.

إذا اعتبرنا القصص الشفهية هياكل روائية، نجد أن لها عددا من السمات المميزة التى يمكن لمخرجي الأفلام أن يستغلوها. فأولا، تجرى أحداث تلك القصص فى إطار عالم بعيد عن واقع الحياة اليومية. وغالبا ما تصور عناصر من السحر طوال الفيلم "فى عالم تسقط فيه الحواجز بين الآدميين والحيوانات (وحتى الأشياء غير الحية)، فيتعامل الجميع معا على قدم المساواة" (٢٥). تميل شخصيات القصص الشفهية إلى التنميط، بحيث "يسهل على المشاهدين إدراك الدراما وتتبعها فى كل حكاية، ويسهل عليهم أحيانا تخمين ما ستفعله الشخصيات فور تقديمها لهم" (٢٦). تركز القصص الشفهية على الأفراد الذين يضطلعون بمهمة بحث وتنقيب معينة مثلا، أو يمرون بأحد طقوس التنصيب. وتشمل المهمة عددا من الأفعال الرئيسية الثابتة (تحريمات، وانتهاكات، وتحولات .. إلخ). وقد وضح "فلاديمير بروب" فى تحليله للحكايات الشعبية الروسية كيف تعاود تلك الأفعال -التى يسميها دوال- الظهور بأنماط ثابتة، لكن بصيغ متنوعة فى ثنايا عمليات تكرار، ومجموعات من التنويعات (سلسلة من الصدامات أو المحن التى يتعين على الشخصية تحملها مثلا). ولا تحدد شخصيات الأبطال وفقا للحالة النفسية الفردية (فهى ليست مرسومة كشخصيات مكتملة دراميا) لكنها ترى من خارجها، ويتجسد فيها ملمح أو ملمحان فقط بوضوح. وتتحدد الشخصيات الثانوية كلها على أفضل وجه فى ضوء علاقتها بالبطل المركزى (مساعد، عدو.. إلخ). والوجه الرئيسى -كما يراه "بروب"- ليس الشخصيات نفسها، بل مجموعة الأدوار التى يمكن أن يشغلها عدد من الشخصيات فى الوقت نفسه، أو بالتتابع فى القصة نفسها (٢٧). والأفلام التى تبنى روائيا على هذا النحو تصنف رسميا تصنيفا يضعها فى فئة مستقلة عن مجموعة الأفلام التى تستكشف الديناميكيات الاجتماعية للمجتمع الأفريقى المعاصر، أو تقدم مدحا واقعيا لمقاومة أفريقيا للاستعمار.

وفيلم **حصاد ٣٠٠٠ عام** الذى أخرجه "هيلا جريما" سنة ١٩٧٤ مثله مثل فيلم **رسائل من قريتى** لـ "صافى فاى"، فيلم صنعه رجل عاد من المنفى بعد إتمام دراسته فى الخارج. يقدم الفيلم استكشافا مدهشا فى السبعينيات لقيمة التقاليد الشفهية، حتى لمخرج يعد لإخراج فيلمه فى إطار الزمن الحالى. صور فيلم

حصاد ٣٠٠٠ عام فى أثيوبيا فى أبريل سنة ١٩٧٤، عشية سقوط الإمبراطور "هيلاسلاسى"، واستيلاء حكومة عسكرية على مقاليد الحكم. استخدم جريما فى تصوير الفيلم طاقما من العاملين وكاميرا مقاس ١٦ مللى من جامعة كاليفورنيا بلوس أنجلوس حيث كان يدرس، وحيث قام بتوليف الفيلم. ولم يعرض ذلك الفيلم أبدا فى بلده الأصلى -كما حدث لفيلم **رسائل من قريتى**- لكن جذوره تضرب فى عمق الثقافة الأثيوبية، وفى الخلفية الشخصية لـ "جريما" ذاته.

صور فيلم **حصاد ٣٠٠٠ عام** فى المدينة التى عاش فيها "جريما" فى فترة من حياته. وتعتمد إيقاعات الفيلم اعتمادا شديدا على الموسيقى الأثيوبية، وعلى الأغانى والقصائد التى ألفها والد المخرج، كما يظهر فى الفيلم أيضا الزمان الذى صور فيه، حيث يتدخل الجنود قرب نهاية الفيلم ليصادروا نصيب مالك الأرض فى الحصاد، وقد يوزعون ما صادروه على المزارعين الذين أنتجوا هذا المحصول بقوة عملهم أو قد لا يوزعونه. لكن البنية الأساسية للفيلم -بعيدا عن تلك اللمسات التى تمس اهتمامات شخصية ومعاصرة- بنية تعبير مجازى عن القهر، تتخذ فيها الشخصيات والحركات والأشياء مغزى رمزيًا (النير بتداعياته الدالة على ٣٠٠٠ عام من العبودية، والشاحنات الهادرة كرموز لا غنى عنها لتقدم محفوف بالشكوك). تتطور رواية الفيلم الذى يستغرق عرضه ساعتين ونصفا ببطء، كأنها تصوير للإيقاع الخالد لحياة الفلاحين. لكن بالرغم من أن حوار الفيلم منطوق باللغة الأمهرية، وأن المخرج قد اختار الممثلين من بين الفلاحين الحقيقيين، وأظهر فى فيلمه مجموعة كبيرة من التفاصيل الواقعية الأصيلة، إلا أنه يدير ظهره للتقاليد الغربية للفيلم الروائى الواقعى. فالشخصية المحورية، الأبله المقدس "كيبيبى"، الذى فقد أرضه، وزار أديس أبابا، فتفتحت عيناه على حقائق القهر، له أصل فى تقاليد الأدب الشفهى الأفريقى. كذلك لم ترسم شخصيات مالك الأرض وخادمه، ووالدى الفلاح، والابنة "بليتتش"، والابن "بريهون" بطريقة شخصية فردية، فهم يكتسبون دلالة أكثر اتساعا، إذ ترمز ألفاظ السخرية والإساءة التى يتلفظ بها مالك الأرض إلى نظام قهر متصدع بأكمله، بالرغم من أنه نظام قديم يرجع إلى قرن مضى من الزمان. بينما تشير وفاة الابنة وفرار الابن فى النهاية

إلى ثمن التغير الاجتماعى، وهو أمر نادرا ما يتم البوح به إلا جزئيا. لكن ذلك البوح الجزئى لا يتم بطرق تسمح باندماج المشاهد بمشاعره بسهولة مع الأفراح والأحزان الفردية للأبطال.

يلاحظ الفيلم عالم الواقع من خارجه، ويصور ملاحظاته بصور وأصوات تمثل أحلام الشخصيات ومخاوفها وذكرياتها. لكن النمط الروائى المركب الذى تلى فيه إحدى الشخصيات الشخصية الأخرى، كمن يجرون فى سباق تتابع (مع فكرة حرية تمرير عصا التتابع من يد إلى يد) يحرمنا من الاندماج الشخصى الخالص. والنسيج الأسلوبى للعمل بما فيه من تنويعة من الحيل البصرية (تثبيت الكادر، والحركة البطيئة، والطبع المزدوج للصور، والانتقالات الحادة والمربكة) يساعد أيضا على الحفاظ على مسافة بين المشاهدين والنص، وبذا، تلقى الأضواء على مسائل أكثر أهمية تعلق بالتأثير والتأثر المتبادلين بين القهر والثورة. تظل الصور حافظة لمستويات متعددة من المعنى طوال فيلم **حصاد ٣٠٠٠ عام** : اللقطة الختامية ذات الإطار الثابت الذى يحتوى على صورة الابن وهو متشبث بمؤخرة شاحنة ستحمله بعيدًا عن قريته الأم عبارة عن تصعيد للصراعات التى يخوضها "كيبيبى" و"بيليتتش" نحو الحرية، كما أنه صورة رمزية لـ "جريما" نفسه: مخرج أثيوبى متشبث بآلات الآريفليكس والناجرا التى يصنع بها فيلمه.

وهناك فيلمان يتناولان موضوع الحكائين صنعا فى غرب أفريقيا فى أوائل الثمانينيات. الفيلمان هما آخر الأعمال التى أخرجها اثنان من رواد السينما الأفريقية، "أبا بكر سامب-ماخارام"، و"عوماروجاندا". تظهر فى فيلم **جوم** الذى أخرجه "أبا بكر سامب-ماخارام" فى سنة ١٩٨١ شخصية رئيسية، هى شخصية **الجريوت** – الحكاء، الذى يحتفى بالقيم الاجتماعية، ويؤرخ للشعب. **والجريوت** – الحكاء فى هذا الفيلم يجمع بين عدد من الحكايات المختلفة. وبالرغم من أن الفيلم يتناول فى المقام الأول إضراب عام ١٩٨٠ وعواقبه، إلا أنه يتجول بحيوية فى الزمان ليقتنص أوضاعا لا يربطها ببعضها رابط إلا اشتراكها فى الاهتمام بمفاهيم الشرف والكرامة، وأهمية أن يحافظ المرء على وعوده، وألا يبيع نفسه

لأحد، ولا يسمح لأحد بإفساده. ويستمر التأكيد طوال الفيلم على الحاجة إلى ربط قرارات الحاضر بأحداث الماضى ونتائجه، واستمداد القوة من تاريخ الشعب، كما يستدعيه الجريوت ويجسده. ويتميز فيلم **المنفى** لـ "جاندا" بموقف أخلاقى مماثل. لكن الحكاء هنا سفير أفريقى استقال من وظيفته بسبب اشمئزازه من ازدواجية السياسيين فى بلده، وهو يحكى قصة ليشرح بها قراره لأصدقائه فى أوروبا. جرت أحداث القصة التى يرويها السفير منذ زمن بعيد فى بلده الأم، وهى تدور عن أهمية أن يحافظ المرء على كلمته.

يتكون الجزء الأكبر من فيلم **المنفى** من الحكاية التى يحكيها السفير، مصورة بأسلوب بصرى بسيط مباشر، يصور شخصيات مسطحة نفسيا، ترتدى أزياء زاهية، وتقدم أحداث الحبكة دون أن تجسدها. توجد بالحبكة كل المصادفات التعسفية، والانعطافات غير المتوقعة، والتكرارات، والحركات الطقسية، والقَسَم التى تميز القصة الشفهية، لكن الحبكة تتماسك بفضل وحدة الفكرة الرئيسية. تبدأ القصة الخرافية بملك يسترق السمع على اثنين من رعيته وهما يتفقان على استعدادهما للتضحية بحياتهما مقابل الزواج من ابنتى الملك ولو لليلة واحدة فقط . وفى الصباح التالى، يستدعيهما الملك، ويضمن لهما تحقيق أمانيهما شرط أن يوافقا على أن يموتا فى بحر سنة. ويجرى الاحتفال بالزواج، ويمر الزمن على العريسين مع عروسيهما فى هناء. وبعد مرور عام، يجمع الملك رجال البلاط، ويحكى لهم قصة ملك ضحى بحياته وفاء لقسمه. ويستدعى الملك الأخوين ويذكرهما بضرورة الحفاظ على وعدهما. يستسلم الأخ الأكبر ويموت. لكن الأخ الآخر يجادل، ويفر بتأييد من زوجته . وفى رحلته يسقط أسير النوم تحت شجرة مقدسة ، ولا ينقذه إلا ابنة الطبيب الساحر للقبيلة، التى تطلب منه أن يتزوجها مقابل مساعدتها له. ويستمر الرجل فى الارتحال مع جماعته، حتى يصلوا إلى قرية يتعين فيها على الشاب أن يجيب على أسئلة معينة. ويحصول الشاب على مساعدة فتاة شابة، تطلب الزواج منه ثمنا لعونها إياه، ينجح فى مسعاه، ويصير ملكا. يسوس البطل الحكم بنجاح، ويعيش مع ثلاث زوجات مثاليات، وثلاثة أبناء فى سعادة وهناء، إلى أن تضرب المجاعة مملكته. ووفقا للتقاليد، لا يمكن إنقاذ المملكة إلا بالتضحية بالملك نفسه. وفى تلك المرة، يستسلم البطل راضيا لموته.

يتميز فيلم **المنفى** بسذاجة وبساطة مؤثرتين، ويرينا كيف يمكن بناء فيلم روائى طوله ٨٠ دقيقة من نمط القصة الخرافية المتميز بالتكرار والمفاجاءات. تتميز مغامرات البطل بطابع خطى، (ثلاثة أخطار، وثلاث زوجات، وثلاثة أبناء) وهذا الطابع هو الذى يعيد البطل إلى الموت الذى سعى للهرب منه. وهناك من جهة أخرى تكرار فكرة واحدة: سفير يشعر بالغثيان من السياسيين الذين لا يحافظون على وعودهم، يحكى قصة عن كيف ضحى زوجى بنتى الملك بحياتيهما وفاء بقسمهما. وفى مسار تلك القصة يحكى الملك نفسه قصة عن ملك يضحى بحياته وفاء بقسمه. وبينما ترينا الديكورات المعاصرة لفيلم مثل ماندابى / **(الحوالة المالية)** الذى أخرجه "عثمان سيمبين" كيف تستخدم القدرة على الكتابة والقراءة والتعليم لخداع الفقراء والأميين، يرينا فيلم المنفى بصلاته الوثيقة بماضى قص الحكايات الأفريقى بطريقة حية ومسلية روائيا الوجه الآخر للعملة : الأهمية التقليدية للتعاقدات اللفظية.

يرينا أيضا فيلمان أنجوليان من أفلام منتصف ثمانينيات القرن العشرين مدى قدرة الحكى الشفهى على تشكيل قوالب جديدة مختلطة من الأفلام الروائية والتسجيلية. هذان الفيلمان هما الفيلم التسجيلى **ذكرى ذات يوم،** الذى أخرجه "أورلاندوفورتوناتو" سنة ١٩٨٤، وفيلم **نيليسيتا،** وهو فيلم روائى فذ أخرجه "روى دوارتى دى كافالهو" سنة ١٩٨٤ أيضا. صور الفيلمان كلاهما بالأبيض والأسود بأقل القليل من الموارد. لكن خيال مخرجيهما وقدراتهما الخلاقة كانا واضحين. يبدأ فيلم **ذكرى ذات يوم** بمجموعة من الصور الفوتوغرافية للحكم الاستعمارى، أحسن المخرج انتقاءها ووضعها مقابل نص تأملى ذى طابع غنائى واضح. يصور الفيلم الأعمال العدوانية للمستعمرين، من ضرب، وتعذيب، وسخرة، يقدمها المخرج من خلال أداء فلاحين من الإقليم الذى جرت فيه تلك الأحداث هم يعيدون تمثيلها. تضىء تلك المشاهد شهادات شهود عيان يقدمون شهاداتهم على ما جرى فى الماضى القريب بألفاظ محددة وبعبارتهم الشخصية (بسرد أسماء المستعمرين المعتدين وأسماء ضحاياهم). يستخدم "أورلاندوفورتوناتو" شخصية فلاح عجوز لربط أحداث الفيلم ببعضها البعض. يتحرك ذلك الفلاح دون توقف بين الأماكن

التى شهدت وقائع القهر، ويصير فى النهاية الشاهد الأخرس على العواقب المأساوية لمذبحة الستينيات، التى راح ضحيتها أعوان "آجوستينو نيتو"، والتى تشكل المحور الأساسى للفيلم.

يتضح فى فيلم **نيليسيتا** أيضًا الاهتمام بتاريخ الشعب، وباستخدام السينما لإظهار حقائق الماضى لجمهور ذكى بسيط. يتخذ ذلك الفيلم شكل قصة خرافية تتناول آخر أسرتين ظلتا على قيد الحياة فى زمن من أزمنة القحط . يكتشف رجل من الأسرتين خزينا خرافيا من الطعام فى مستودع تحرسه "أشباح" غامضة (يسهل التعرف عليها بنظاراتها ذات اللون الداكن)، وينتهى الأمر بأسره هو ورفاقه وعائلاتهم، وتحويلهم إلى "أشباح" أيضا، بالرغم من أن قاهريهم الشرسين يبقون على حياة امرأة حامل، كى يتمكنوا من أسر الطفل أيضًا. لكن الصبى نيليسيتا يكبر فور ولادته ويصل إلى مرحلة الرجولة فى لحظة، ويتغلب على كل الاختبارات والتجارب التى تم تعريضه لها، ويقلب المائدة على من عذبوا الأسرتين. لقد قدمت تلك القصة الخرافية دون حاجة إلى اللجوء إلى قطع ديكور معقدة أو أداء تمثيلى معقد. ويجرى التعليق على القصة على فترات. يقوم بالتعليق شخصيات تمثل حكائى الفيلم والمستمعين، مصورون وهم جالسون وسط الممثلين. تكتسب تلك الأداة الفيلمية الروائية حميمية شديدة. وعلى الرغم من أنها بسيطة جدا فى حد ذاتها فإنها تشير إلى النظرة الجديدة الحاذقة إلى علاقة الفيلم بمشاهديه، وهى النظرة التى تقوم عليها صناعة الأفلام فى أنجولا حاليا، وهذان الفيلمان دليل على ذلك.

الفيلم الذى يضارع فى بساطته الفيلمين السابقين –من على السطح على الأقل– هو فيلم **هبة الرب/ويندكونى** الذى أخرجه "جاستون كابور" سنة ١٩٨٢، وكتب له السيناريو بلغة المور، وهى اللغة الأكثر انتشارا فى بوركينا فاسو، ويقدم فيه نظرة على ثقافة جماعة الموسى **Mossi** قبل وصول البيض. يحكى الفيلم قصة صبى صغير عثرت عليه أسرة فى الأدغال، فتعاطفت معه، وربته وسط المجتمع المحلى لقريتهم الصغيرة، وتوطدت عرى الصداقة بينه وبين ابنتهم "بونجنيرى". يبنى الفيلم سرده الروائى من عدد من الشذرات القصصية، وهو أمر مميز للقصة

الشفاهية: زوج غائب، وامرأة متمردة، وطفل لقيط [٢٨]، كما تتكون بنية الفيلم من تكرارات وتنويعات. ونكتشف فى نهاية الفيلم أن موت أم ويندكونى هو الذى أصابه بالبكم (تلك الأم التى طردت من قريتها عندما رفضت الزواج مرة أخرى بعد أن خرج زوجها لرحلة صيد ولم يعد). أما ما يعيد إليه قدرته على الكلام فهى الصدمة التى أصابته عند اكتشافه لجثة أخرى (جثة رجل عجوز شنق نفسه بعد أن أعلنت الشابة التى أرغموها على الزواج منه أنه عنين). ينقلب الفيلم على القيم التقليدية بطريقة لافتة للأنظار، فيعالج تمرد الأنثى وطموح الشباب بتعاطف شديد. لا يوجد بالفيلم نقد صريح لأم "ويندكونى"، بالرغم من أن أهل قريتها لقبوها بلقب الساحرة، ولا للقروية التى تنبذ زوجها العنين، ولا لبونجنيرى التى تتملص دائما من دورها فى خدمة المنزل لتلحق بأخيها فى الحقول. إن الحدث الرئيسى فى ذلك الفيلم الذى يفترض فيه الصمت هو اكتساب "ويندكونى" للصوت، الذى مكنه من تسلم زمام الحكى من الراوى غير المرئى. لكنه عندما يحكى قصته فى النهاية، مفسرا افتتاحية الفيلم التى تظل مبهمة لولا حكيه لها، فإنه لا يحكيها لأصحاب السلطة (والديه الجديدين وعجائز القرية) بل يحكيها لـ "بونجنيرى" فى الحقول المفتوحة.

ويعتبر فيلم **الضوء/ييلين** الذى أخرجه "سليمان سيسى" سنة ١٩٨٧ مثالا مضبوطا للطابع الخطى للقصة الشفهية. تفسر عناوين البداية بعض عناصر الأسطورة التى تقع فى خلفية الفيلم: الكومو **Komo** الذى يمثل المعرفة الإلهية، وجناح النسر المقدس كورى **Kore**، "طائر الفضاء، والصيد ، والحرب، والحكمة، والموت"؛ والكولونكالانى **Kolonkalanni**، يد الهاون السحرية التى تستخدم لمعاقبة اللصوص والمجرمين والخونة، ومن يحنثون فى أيمانهم. وبعد أن يقدم الفيلم لقطتين رمزيتين تصوران غروب الشمس فى مهابة، وصبيا صغيرا عاريا يحلب عنزة بيضاء؛ قربانا لضريح الكومو، ينطلق الحدث متابعا مطاردة "سوما" لزوجته وابنه "نينانكورو" الذى بلغ سن الرشد الآن، إذ بدأ "سوما" تلك المطاردة منذ عشر سنوات، وما زالت مستمرة. ويستمر الفيلم بعد ذلك فى القطع المتداخل بين المطارِد ومن يطاردهم، حيث إن "نينانكورو" يتبع طريقا مطابقا للطريق الذى

يتبعه بطل القصة الخرافية، فبعد انفصاله عن أمـ رجل غامض يرتدى جلد نمر بالتالي: "طريقك طيب، ونهايته سعيدة. مستقبلك عظيم، حياتك متألقة، وموتك مضىء". وعندما يقع "نينانكورو" فى الأسر عقابا له على لصوصيته، يستعرض قواه السحرية. ومن ثم، يكلفه ملك البويل Peul ، الذى غامر "نينانكورو" بالدخول فى أراضيه بمهمتين متعاقبتين. ينجح "نينانكورو" فى المهمة الأولى، ويهزم أعداء الملك الملطخين بالأصباغ، لكنه يفشل فى المهمة الثانية، وهى شفاء زوجة ملك البويل الشابة العاقر، فيكلله ذلك الفشل بالعار ويؤدى إلى نفيه.

وبينما يسعى "سوما " للحصول على مساعدة من حافظى أسرار الكومو، يخضع "نينانكورو" لنوع من التطهير الطقسى، ويلتحق مرة أخرى بعمه "جيجوى" الذى يبوح له بتاريخ الأسرة. و"جيجوى" هو الأخ التوأم لـ "سوما"، الذى سملت عيناه ونفى من الأرض بعد أن اقترح إفشاء أسرار الكومو للجميع. لكن "سوما" حفظ الأسرار، "سوما" الذى أساء استغلال قوته مما أدى إلى هرب زوجته مع طفلها الصغير. والآن، وبعد أن اتحد جناح الكورى (الذى جلبه "جيجوى" معه) مرة أخرى مع "عينه" (الجوهرة التى أهدتها أم "نينانكورو" لولدها عندما انفصلا عن بعضهما البعض)، تمكن الشاب من مواجهة والده الشرير، الذى تخلى عنه الكومو فى لحظة النزال لإساءته استخدام قواه، ولاحتقاره للبشرية. وفى المواجهة الأخيرة، يهزم الخير الشر هزيمة منكرة، رغم الدمار الذى يحل بـ "نينانكورو" نفسه. لكن الولد الذى أنجبه "نينانكورو" من "آتو"، زوجة ملك البويل التى كانت عاقرا فى يوم ما، يظهر فى اللقطات الأخيرة للفيلم، رمزا للأمل فى المستقبل.

لا يأتى نجاح تلك الأفلام من مجرد الإعداد الأصيل لها عن تقنيات الحكى الشفهى، التى تعطيها نغمة فريدة فى السينما العالمية، لكنه يكمن أيضا فى مهارة اختيارها للمادة الملائمة لصياغة موضوعاتها. تتناول تلك الأفلام فى مجموعها تنويعة من نواحى الثقافة الشفهية، وهى ثقافة مهمة للمجتمعات المحلية الحالية التى توجد بها نسبة عالية من الأمية. فنجد البوح بالثورة فى فيلم **حصاد ٣٠٠٠ عام**، والدروس المستفادة من قصص نضال الماضى فى فيلم **جوم**، وأهمية التعاقدات اللفظية فى فيلم **المنفى**، وقوة شهادة شهود العيان فى فيلم **ذكرى ذات**

يوم، وطرق الحديث عن القهر فى فيلم **نيليسيتا**، وأهمية اكتساب صوت فى فيلم **ويندكونى**، وانتقال المعرفة فى فيلم **ييلين**. لكننا لا نجد فى معالجة تلك الأفلام للثقافة الشفهية أى أثر للرجعية؛ إذ تضع حالة سجن الناس داخل التقاليد موضع التساؤل، وتحتفى بالمتمردين، فلا توقع بهم العقاب ولا تعيدهم إلى الصفوف. وتحظى النساء اللاتى تسعين لتغيير أوضاعهن بالاحترام فى تلك الأفلام، وهو أمر معتاد فى أفضل الأفلام الأفريقية ، فهى لا تسميهن سليطات ، ولا عاهرات ، ولا ساحرات.

الهوامش

(١) Sembene. 1982. p. 78.
(٢) Lawson. 1982
(٣) Predal. 1982. pp. 62-76.
(٤) Serceau. D. 1985. p. 88.
(٥) Nee Owoo. 1989. pp. 84-85.
(٦) Vieyra. 1983. p. 63.
(٧) هذا الدعاء، وكل ما سيليه من اقتباسات من الحوارت مأخوذ مباشرة من الأقلام.
(٨) Serceau. D. 1985. p. 34.
(٩) Predal. 1985. p. 39.
(١٠) Landy. 1982; and Spass 1982.
(١١) Serceau. M. 1985. p. 35.
(١٢) Sembene. 1972. pp. 5-6
(١٣) Sembene. 1972. p. 6
(١٤) Gregor 1978. p. 37.
(١٥) Hennebelle. 1979. p. 85.
(١٦) Martin. 1979. p. 18.
(١٧) Martin. 1979. p. 18.
(١٨) Finnegan. 1976. p. 383.
(١٩) Hennebelle and Ruelle. 1978. pp. 108-110.
(٢٠) Hennebelle and Ruelle. 1978. pp. 102-104.
(٢١) Diawara. 1987 a . pp. 38-39.
(٢٢) Pfaf. 1984. pp. 29-42.
(٢٣) Fennigan. 1976. p. 2.
(٢٤) Fennigan. 1976. p. 5.
(٢٥) Julien. 1983. p. 150.
(٢٦) Julien. 1983. p. 150
(٢٧) Propp. 1968.
(٢٨) Diawara. 1987a. p. 40.

الفصل العاشر

المكان / الفضاء

هناك إحساس عام بضرورة عرض الواقع الأفريقى كما تراه العيون الأفريقية. يواكب هذا الإحساس احتياج المخرجين الأفارقة إلى تملك صوت خاص بهم. ووفقًا لما استخلصه " جارديز":

للفيلم الروائى وظيفتان كبريان: عرض الصور وحكى القصة، وأفلام أفريقيا السوداء تفضل بلا شك الوظيفة الأولى. إنها حقا أفلام تعرض الأحداث التى تجرى فى المواقع، وتنظم الحركات والشخصيات فى المكان. لكنها تفعل ذلك بغرض استكشاف المكان المرجعى، كما لو كانت المهمة العاجلة الملقاة على كاهل الفيلم الأفريقى هى الإيماء إلى إعادة التآلف على المستوى الرمزى . تعكس الأفلام الأفريقية العملية العادية للسينما الروائية الكلاسيكية، فهى تحكى لكى تعرض صورا، ولكى تسمح للمشاهدين برؤية ما لا تريهم إياه السينمات الأخرى ، ألا وهو صورهم هم أنفسهم (١) .

ظلت الواقعية الإيطالية الجديدة من أوضح الأمثلة التى يحتذى بها جيل كامل من المخرجين الذين تدربوا فى مدرسة الفيلم الأوروبى. وزعم بعض النقاد أنهم قد كشفوا عن أثرها المباشر فى أفلامهم، فقد صدم "إينوسا أوسينى" مثلا بالتباين الموجود بين المخرجين الذين يعتبرهم قد "تكيفوا" بفعل الواقعيين الجدد، وبين جمهور المشاهدين الذين "تكيفوا" بفعل أفلام الحركة الأمريكية (٢) .

هناك بالتأكيد صلات انجذاب بين الواقعيين الجدد ومخرجى الستينيات والسبعينيات الأفارقة، فقد رغب كلاهما فى غزو تيار التوزيع التجارى بأفلام ذات نوايا واقعية، صنعت بإمكانات محدودة. وكان على كليهما أن يحاولا الوصول إلى جمهور تشكل ذوقه وفقًا لأفلام التغييب والتسلية. وعلى مستوى آخر، كانت صلة المجموعتين بجمهور المشاهدين منقطعة إلى حد ما. يرجع ذلك الانقطاع فى حالة الواقعيين الإيطاليين الجدد إلى أصولهم المنتمية عموما إلى الطبقة الوسطى، ويرجع فى حالة المخرجين الأفارقة إلى تعليمهم ذى الصبغة الغربية ودراستهم فى الخارج. وكما استهدف الإيطاليون تقديم صورة أكثر واقعية لإيطاليا، بعد أن عانت لبضعة عقود من بلاغيات الفاشية وويلات الحروب، رغب الأفارقة بدورهم فى كشف العالم المختفى تحت ركام أكاذيب وتشوهات العهد الاستعمارى، الذى لا يملكون إلا أن يعوه بعد النجاحات الكبرى التى أحرزتها أفريقيا نتيجة لنضالها من أجل الاستقلال الوطنى. لا يسعى ذلك الفصل من الكتاب إلى التأريخ للحظة أخرى من التأثير الغربى المفترض (ولا إلى بنائها)، بل ينظر بالأحرى إلى الطريقة الخاصة التى تم بها تنظيم الواقع المكانى فى ذلك المشروع الذى يهدف إلى إعطاء صورة عن أفريقيا كما تراها عيون الأفارقة.

العين المنظِّمة :

نجد فى بعض أفلام الستينيات المبكرة مؤشرات دالة على النهج الأفريقى المميز فى تصوير الواقع المكانى فى الأفلام. لا يزيد فيلم **بوروم ساريت** لـ "عثمان سيمبين" –لو نظرنا إليه نظرة سطحية– عن يوم فى حياة حوذى من داكار. يبدو الفيلم مليئا بتنويعة من اللقاءات العشوائية. لكن الأمر فى الحقيقة، كما يلاحظ "ماكسيم شينفيجل" أن: "هذا فيلم خيالى، وبصفته كذلك يعيد اختراع الواقع، حيث إن السرد الروائى منظم وفقا لقوانين تلائمه، قوانين مختارة. وقد اختار "عثمان سيمبين" التناظر (السيميترية) ضمن ما اختار، وربما كان ذلك أهم اختياراته" [٣]. يوجد ذلك التناظر على عدة مستويات، إذ نجده فى الحبكة (فى التوازن بين البداية

والنهاية)، وفى البطل (أصله النبيل بالرغم من فقره الحالى)، وفى زبائن البطل (المرأة الحامل والطفل الميت)، وهلم جرا. لكن التقسيم الجغرافى الذى يشق المدينة نفسها إلى قسمين أمر أكثر مركزية فى الفيلم، إذ يصور التباين بينهما، الهضبة التى بنيت لتكون مقرًا سكنيًا للمستعمر، والتى ما زالت العربات التى تجرها الخيول تبتعد عنها، مقابل الحى الفقير المحيط بسوق "سانجارا" حيث يقيم "بوروم ساريت". يفجر ذلك التقسيم الانقلاب الرئيسى فى الحبكة، الذى تُصادَر فيه عربة "بوروم ساريت"؛ لأنه تجاهل الحظر، وعبر داخلا إلى الهضبة.

يحتوى فيلم **بوروم ساريت** على الكثير من تفاصيل الحياة الواقعية الملموسة فى داكار. لكن المواقع الرئيسية لا تسمى بأسمائها الخاصة فى الفيلم، مثلها فى ذلك بالضبط مثل الحوذى الذى لا يمثل شخصية فردية بقدر ما يمثل أى أفريقى فقير يكافح ليكسب لقمة عيشه. وللمواقع الجغرافية معنى عام كما للشخصية: فهذه المدينة هى أية مدينة أفريقية، بما فيها من حى سكنى للأثرياء، وسوق شعبى للعامة. وقد صار هذا النهج ملمحا مميزا لتصوير الحياة الأفريقية سينمائيا فى معظم الأفلام بعد ذلك. ففى فيلم **ماندابى** مثلا، لم تذكر داكار بالاسم أبدا، واللافتات المكتوبة بالفرنسية لتدل على مواقع معينة مهمة، مثل دار البلدية، وقسم البوليس ، والبنك علامات دالة على أن السرد الروائى لا يستخدم تلك المواقع كمواقع فردية، بل كمؤسسات تشير إلى التحولات المالية والبيروقراطية للمجتمع الأفريقى. وبالمثل، يعتبر التركيز على اللافتة التى تحمل اسم وألقاب "إمباى" بالفرنسية:

Mbaye Sarr, Agent d Affaires, Diplomê de l Ecole de (sic) Hautes Etudes

علامة دالة فى المقام الأول على وضع "إمباى" كممثل للبرجوازية الصغيرة الجديدة الجشعة المخاتلة. ويمكننا أن نرى النهج نفسه فى أعمال مخرجين آخرين، إذ يسهل التعرف على باماكو بوصفها الموقع الذى صور فيه "سليمان سيسى" فيلمه **الريح/فينيى** سنة ١٩٨٢ (٤)، ومن الواضح أنه استلهم حبكة الفيلم من الشغب الذى أثاره الطلبة فى عاصمة دولة مالى فى ثمانينيات القرن العشرين (٥).

لكن المواقع لا تذكر هنا أيضًا بأسمائها الحقيقية، حتى أن آليات الحبكة توحى ضمنا بأن الحاكم العسكرى مسئول عن مدينة فى محافظة بعيدة عن مركز الحكم [٦].

يمكننا أن نجد عدة أسباب تفسر تبنى ذلك النهج. أولا : قد يكون ذلك النهج تعبيرًا عن الوعى بالوحدة الأفريقية، الذى أدى إلى إنشاء جمعية مخرجى السينما الأفارقة، فيباسى FEPACI، والتى نتج عن إنشائها أن صار كل المخرجين الأفارقة يتحدثون عن مشكلات القارة بصفة كلية فى مناقشتهم لأعمالهم. وفى الوقت نفسه، لايخفى إن ذلك النهج سياسة مفيدة فى مواجهة الرقباء المحليين؛ إذ يمكن للمخرج عندئذ أن يقول إنه لا يهاجم حكومة بلده، وإن كل ما فى الأمر مجرد تقرير للأحوال المشتركة بين كل البلدان الأفريقية. ومهما كان السبب فى تبنى ذلك النهج، فقد أدى إلى زيادة صعوبة رؤية الأفلام الأفريقية من منظور "السينمات القومية". والأفلام التى أنتجت فى كل بلد على حدة قليلة جدا على أية حال، ولا تزيد عن ٢٤-٣٦ فيلمًا لكل بلد على الأكثر. وغالبا ما يستخدم فى الفيلم "القومى" الواحد لغتان مختلفتان أو أكثر. وهكذا، فإن التعميم ليس إلا عاملا واحدا من ضمن العوامل التى تثبط نشوء هوية قومية مميزة ذات حدود واضحة محددة. لكن الأثر المشترك واضح: فالأفلام التى تبنى على أساس تقاليد الحكى الشفهى، وتستخدم لغات أفريقية كالأمهرية، أوالمور، أوالبامبارا يمكن النظر إليها فعلا كتعبيرات عن تقاليد الحكى الشفهى المشتركة بين جميع بلدان القارة. والحال شبيه بذلك أيضا فى الدراسات التى تتناول الحياة المعاصرة والتاريخ، إذ يمكن فهمها على أفضل نحو ممكن باعتبارها تقارير عن مشكلات وإمكانات أفريقيا الحالية، وليس باعتبارها تقارير عن الأوضاع الخاصة بالسنغال أو مالى مثلاً .

لقد أثر ذلك التعميم والتجريد فى التنظيم المكانى؛ فقد جعل الأقسام الجغرافية النوعية ممثلة للفوارق الاجتماعية والاقتصادية لأفريقيا بشكل عام (مثل التقسيم بين الهضبة وسوق سانجارا بداكار فى فيلم **بوروم ساريت** لـ "عثمان سيمبين"). تركز الكاميرا فى فيلم **بوروم ساريت** على الفوارق المادية بشكل أكثر مما تستدعيه الحبكة نفسها، إذ تمسح الكاميرا العمارات البيضاء المبنية على الهضبة بحركة

صاعدة، وتسير مخترقة المباني المنخفضة المتناثرة في منطقة سانجارا بلقطات متتابعة. الوضع هنا بعيد عن وضع الفيلم الروائي الغربي الكلاسيكي، حيث لا يزيد الإطار المكاني عن موقع تجرى فيه الأحداث ، وحيث تستغل كل قطعة من الديكور – في أكمل الحالات – استغلالاً تامًا كلما تطورت أحداث الفيلم [٧].

يركز تقديم المكان في فيلم **بوروم ساريت** تركيزا شديدا على السمات النوعية المتباينة، إلى حد لا يصير معه بوسعنا ألا نفهم ذلك التباين بوصفه تمثيلا للانقسام الحالي للمجتمع انقساما صارما ما بين الغنى والفقر، كما كان منقسما في يوم ما بين المستعمِرين وأهل البلاد المستعمَرين. ومن الملامح المميزة للأفلام الأفريقية تناولُها للموضوعات التي تسمح بذلك المنطق الثنائي الذي يمكن التعبير عنه بلغة المكان –الهضبة /سانجارا، أوروبا / أفريقيا، الحداثة / التقليدية، الفساد/ الفضيلة... الخ. يبني فيلم **الكنيسة** الذي أخرجه المخرج الكونجولي "جان ميشيل تشيسوكو" مثلا على الصدام بين المسيحية المفروضة قسرا على الأفارقة وأساليب الحياة الأفريقية التقليدية. ويستخدم التباين البصري الثري بين طقوس التطبيب التقليدي والعلاج في مستشفى حديث مثلا في فيلمين، هما : **كودو** الذي أخرجه "أبا بكر سامب–ماخارام" سنة ١٩٧١، **والطبيب الذي من جافير** الذي أخرجه "مصطفى ديوب" سنة ١٩٨٣. ونجد مثلا شبيها في الكلمات التي قالها "بوروم ساريت" عند وصوله أخيرا إلى منزله: "تلك هي منطقتي، تلك هي قريتي". تعجل تلك الكلمات بحلول مفهوم من أهم المفاهيم التي تنظم المكان والسرد الروائي في الأفلام الأفريقية من مختلف البلدان، هو مفهوم التباين بين المدينة والقرية، الذي يعاود الظهور بانتظام، من فيلم **السوار البرونزي** الذي أخرجه "تيديان آو" سنة ١٩٧٤، مرورا بفيلمي **ابنتنا** الذي أخرجه "دانييل كاموا" سنة ١٩٨٠، **والمهاجر** الذي أخرجه "كوللو سانو" سنة ١٩٨٣، حتى فيلم **زام بوكو** الذي أخرجه "جاستون كابور" سنة ١٩٨٨.

والفيلم الروائي الطويل الأول لـ "عثمان سيمبين" **ماندابي** تنويعة كوميدية جميلة تلعب على ذلك التباين. فبالرغم أن "إبراهيما ديينج" يسكن في ضواحي داكار، إلا أنه يستوطن في الحقيقة عالما تقليديا ورث قيمه من مجتمع القرية.

وبالرغم من أن "إبراهيما" يعيش هنا عاطلا عن العمل، إلا أنه يحس بنفسه بوصفه رجلاً ثريًا، بإيمانه الصادق ، وزوجتيه ، وأطفاله السبعة . إن "عثمان سيمبين" لا يضفى طابعا مثاليا على ذلك العالم . فصاحب الدكان "إمباركا" يستغل زبائنه بلا رحمة ، والإمام لا يكف عن التجوال خلسة متشمما رائحة النقود. وحتى "إبراهيما" يعى أن الخطر يكمن فى الطريق العام خارج منظومة الأسرة (فيحذر زوجتيه من أن تتحدثا عن النقود فى الشارع). وبالرغم من ذلك، فإن قيم المجتمع المحلى إيجابية. فإذا كان الناس يتوافدون أفواجا ليشاركوا "إبراهيما" فى حظه الحسن عندما يعتقدون أن بحوزته نقودًا ، فإنهم يهرعون إليه بالهدايا أيضا عندما يعتقدون أنه قد تعرض للضرب والنشل.

يصير "إبراهيما" شخصية كوميدية ثرية عندما يضطرب عالمه بفعل ضربة حظ مفاجئة هبطت عليه بثروة كبيرة لم تكن على البال، حوالة مالية قيمتها ٢٥٠٠٠ فرنك محلى (٥٠٠ فرنك فرنسى)، بعثها إليه "عبدو" ابن شقيقته الذى يعمل كناسا فى شوارع باريس. وكما يلاحظ "فرانسوا فاف"، فإن صور باريس التى تصاحب قراءة خطاب "عبدو" لا تشير فقط إلى ما يعانيه "عبدو" من اغتراب اجتماعى، بل تشير أيضا إلى "البعد الاغترابى للحوالة المالية التى تأتى من مجتمع مختلف شديد الاختلاف عن مجتمع "إبراهيما" (٨). لابد من صرف الحوالة المالية. وعندما يحاول إبراهيما صرفها، يدخل فى عالم جديد يحمل بصمات القيم الموروثة عن الاستعمار، والتى تعبر عنها الوثائق الاغترابية مثل الحوالات المالية، والشيكات، وشهادات الميلاد، وبطاقات الهوية، وهو عالم تحكمه بيروقراطية لاتتعاطف مع رجل أمى لا يتحدث الفرنسية إطلاقا. ويتضح بجلاء أنه تائه فى داكار الحديثة خارج أعماق أصله. يرسم سيمبين صورة متوحشة لأهل البلد الذين يعيشون فى عالم داكار الحديثة، وينقضون على من يحتاجون إلى صرف شيك أو إرسال برقية ليفترسوهم.

لكن "سيمبين" يدخر القدر الأكبر من سُمه لينفثه فى الصفوة المتحدثة بلغتين، حيث إن جميع من يجيدون الفرنسية يزدرون "إبراهيما"، ويسيئون إليه، ويغشونه، باستثناء ابن شقيقته "آمات" الذى يمد له يد العون. أما اللغة التى رآها المخرجون

الذين من جيل "سيمبين" عنصرا محايدا فى البداية، فقد صارت فى فيلم **ماندابى** سمة مهمة من سمات المنطق الثنائى. فالأماكن تتمايز لغويا، كما تتمايز بالديكور والأثاث. وهناك فيلم آخر يركز على تلك الفكرة، هو فيلم **إنديانجانى** الذى أخرجه "ماهاما جونسون تراور" سنة ١٩٧٥. بطل هذا الفيلم، طفل فى السادسة من عمره، ينتقل من السعادة فى كنف أسرته إلى مكانين غريبين على التعاقب: الكُتَّاب فى قرية قريبة، وشوارع داكار، حيث يرغم على التسول. ولكن بعد أن تدهمه سيارة وتقتله، يقدم الفيلم مكانا رابعا: عالم البيروقراطيين المتحدثين بالفرنسية، حيث يناقش سائق السيارة وضابط الشرطة الموضوع بطريقة متراخية باللغة الفرنسية قائلين: "لا توجد مشكلة، لن يرفع أحد قضية، إنه مجرد واحد من هؤلاء المتسولين، لم يطالب أحد بالجثة، يمكننا استخدامها فى كلية الطب..."

وبعد مرور اثنى عشر عاما على إخراج فيلم **ماندابى**، نجد التمييز الجغرافى نفسه فى فيلم **جيلى** الذى أخرجه "كرامو-لانسين فاديكا" سنة ١٩٨١، معبرًا عنه هذه المرة كتباين بين هضبة آبيدجان ومجتمع محلى قروى مجاور لها. تقع الطالبة الجامعية "فانتا" فى غرام "كاراموكو"، زميلها فى الجامعة. وذلك الحب أمر مقبول جدا فى عالمهما المشترك فى آبيدجان، الذى يتميز بالشقق الحديثة، والسيارات، وأجهزة التسجيل، واللغة الفرنسية. لكن عندما يعودان إلى قريتهما الأم، تتأكد من جديد الحواجز الطائفية الموروثة المنغلقة. فوالد "فانتا" لا يقبل "كاراموكو" لأنه عضو فى طائفة الجريوت المتدنية. يزيد فيلم **جيلى** ذلك المنطق الثنائى تعقدا بأن يغرس فى مستهل الفصل الذى يصور آبيدجان لقطة استرجاع موجزة للماضى (فلاش باك) ملونة بمسحة بنية اللون، تتناول الأصل الأسطورى لنشأة نظام الطوائف المنغلقة، وبأن يعرض الفيلا الحديثة التى يبنيها والد "فانتا" من الأسمنت داخل المجتمع القروى المحلى. و"فانتا" نفسها نصف تقليدية، فهى تحتاج مجتمع القرية كما تحتاج آبيدجان، تريد أن تختار زوجها عن حب، لكنها تريد أيضا أن تحافظ على دورها التقليدى فى المجالس الاستشارية للأسرة. ووالدها نصف تقليدى، فهو يبنى فيلا حديثة، ويسمح لابنته بالالتحاق بالجامعة، بل يرى أن من حقها أن تختار زوجها بنفسها، ما لم يستتبع ذلك الاختيار تخطيها

للحدود الطائفية. والشقيق الأكبر للأب، وهو عميد الأسرة الذى يرتدى الرداء التقليدى، يميل أيضا إلى أنصاف الحلول، فينصح الأب بقبول العالم الذى لم يعد فيه اعتبار للحواجز الطائفية. ولكن التعارض الأساسى بين قيم آبيدجان وقيم القرية، بين الحداثة والتقليدية يظل موجودا، مما يدفع بـ "فانتا" إلى محاولة الانتحار.

وفى ذروة الفيلم، يلتقى والد "فانتا" بـ "كاراموكو" حول فراشها فى المستشفى (الرمز الأخير الدال على الحداثة فى الفيلم). لكن الفيلم ينتهى بكادر ثابت للحظة التى تسبق اتخاذ القرار. إن ما يعترض طريق اتخاذ القرار بمعنى ما هو لغة الجغرافيا، التى تم التعبير بها عن الصدام بين القيم، إذ تنتمى ناطحات السحاب التى توجد فى آبيدجان والبيوت التقليدية للقرية إلى عالمين مختلفين متضادين، مهما حسنت نوايا الشخصيات تجاه بعضهم البعض.

ومن الطرق الأخرى لصياغة النظام الثنائى الأساسى وضع الفضائين المادى والذهنى فى تعارض. وهنا أيضا يفتح عمل من الأعمال المبكرة لـ "عثمان سيمبين" الطريق. يقوم فيلم **الفتاة السوداء** على سلسلة من التعارضات الخارجية : الأسود/الأبيض، والخادم/ المخدوم، وداكار/أنتيب، والماضى/ الحاضر. تعطى تلك التعارضات الفيلم عبيره الخاص بوصفه دراسة حالة. لكن الدراما الأساسية داخلية، والقوى التى تدفع بديووانا للانتحار تنقل جزئيا من خلال أداة المونولوج الداخلى (كما رأينا فى الفصل التاسع)، لكنها تنقل جزئيا أيضا من خلال التنظيم المكانى بالفيلم. إن ذكريات "ديووانا" عن داكار مفعمة بالحيوية: عثورها على وظيفة، ولقائها بحبيبها الجديد، وعملها مع الأطفال، واستمتاعها بالحلم بفرنسا. والمكان فى داكار مفتوح وملىء بالحركة الحية، وبمزيج من المشاهد الداخلية والخارجية، ومصور فى إطار تدور فيه حياة يستمتع بها من يعيشونها استمتاعا شديدا. أما الجزء المصور فى فرنسا، والذى يستغرق حوالى ٧٠٪ من إجمالى طول الفيلم فهو عكس ذلك، إذ لا يتم فيه تمثيل القوى الضاغطة على ديووانا إلا بلقطات داخلية فقط، تصور الجدران العارية لشقة مخدوميها، ودورانها الذى لا ينتهى فى ساقية الطهو والتنظيف،وهى أعمال رتيبة لا يخفف من وطأتها إلا القناع الأفريقى الذى أهدته ديووانا إلى مخدوميها عندما التحقت بخدمتهم. وآنتيب نفسها غائبة

فعليـا ، ولا ينقـل وجـودها إلينـا إلا لافتتـى طريق مكتوب عليهما "ANTIBES "، و" CHEMIN DELERMITAGE"، ولقطة عامة مكررة ساكنة لمدينة آنتيب من نافذة "ديووانا". ومن المدهش أن المخرج "مورى تراور" من ساحل العاج قد تبنى نهجا شبيها بذلك بعد حوالى اثنى عشر عامًا من إخراج فيلم "سيمبين". يتتبع "تراور" فى فيلمه **رجل من مكان آخر** (١٩٧٩) ضياع هوية رجل أفريقى يعمل معلما للغة الفرنسية، مما يؤدى به فى النهاية إلى الانتحار فى اليابان، التى لا نكاد نلمحها إلا بالكاد. لقد تناولنا موضوع التفاعل بين البطل والبيئة الاجتماعية بطريقة أكثر اكتمالا فى الفصل الحادى عشر، لكن الأمر يستحق أن نلاحظ فى عجالة أن ما قد يرى فى نسق آخر من أنساق السرد الروائى الفيلمى مشكلة زمانية (انعدام المستقبل)، ينقله إلينا هذان الفيلمان بلغة مكانية. ويعتبر غياب السياق الاجتماعى الذى يمكن للبطل أن يعيش فيه (فى آنتيب أوطوكيو) مبررًا كافيًا للانتحار.

لو وقع مثل هذا النوع من التنظيم المكانى القائم على التعارضات الثنائية فى يد بعض المخرجين الأقل موهبة ، خاصة ممن يفضلون انتهاج نهج تعليمى أو أخلاقى فى أعمالهم، يمكن أن ينتج عنه أسلوب ميكانيكى فى السرد الروائى، يسهل فيه على المتفرج أن يتوقع ما سيحدث. لكن القدرات الفنية لنهج التعارضات الثنائية يتضح بأكمل معانيه إلى حد الإبهار فى فيلم **توكى-بوكى** الذى أخرجه "جبريل ديوب-مامبتى" سنة ١٩٧٣. الحكاية الأساسية للفيلم عبارة عن قصة بسيطة لطالب وطالبة "مورى" و"آنتا"، يتقابلان، ويتضاجعان، ويقرران الرحيل إلى فرنسا. يسرق الاثنان ما يلزمهما من ملابس ونقود لشراء التذاكر، ويهربان من الشرطة. وتركب "آنتا" السفينة، لكن "مورى" يجد نفسه عاجزا عن قطع أواصر علاقته ببلده الأم.

تم تصوير تلك القصة فى داكار المعاصرة، المليئة بالمعالم التى يسهل التعرف عليها (السوق، وكوبرى المشاة، والميناء ...إلخ). لكن هذا المكان الواقعى يقدم مفتتا، ومشككا فى واقعيته فى آن واحد. يتم تفتيت الواقعية المكانية لداكار بواسطة التوليف، الذى يتلاعب بالزمان والخيال. ويمتلئ الفيلم بأصداء دقيقة

للأحداث التى جرت بالفعل، وبتوقعات قوية جدا لما سيحدث (مثلما عرضت مرتين لقطة لـ "فانتا" وهى تجرى هابطة إلى الشاطئ لتضاجع "مورى"). ويتم أيضا ضفر الواقع بالخيال طوال الفيلم، مثلما حدث عندما أدت سرقة الملابس مباشرة إلى تخيلات "مورى" لعودته الظافرة إلى فرنسا (موكب كمواكب الرئاسة يخترق داكار، واحتفال تكريم تعده له العمة "أومى" التى تحولت الآن من عدوه الرئيسى إلى أكثر مؤيديه حماسا).

لكن الأكثر دلالة هو أن المكان الواقعى يوضع موضع الشك بحصره بين فضائين مفاهيميين: ذكرى عن أفريقيا القروية، وحلم بفرنسا. تصور لقطات البداية والنهاية للفيلم ولدا صغيرا يقود قطيعا من الثيران عبر حشائش السافانا. وهذا الولد مرتبط بصريا بـ "مورى"، الذى يثبت جمجمة ثور فى مقود دراجته البخارية. تعاود صور الثيران الظهور طوال الفيلم. وعندما ينتهى حلم "مورى"، يجد الجمجمة مكسورة. تنتشر تلك الخيالات عن الماضى التقليدى خلال الفيلم كله – أهى ذكريات من طفولة "مورى"؟ – وتجعل "مورى" عاجزا فى النهاية عن مغادرة البلاد. وفى نفس الوقت يسحب شريط الصوت الحبيبين فى حركة عكسية نحو مكان مستقبلى متخيل، نحو باريس (عن طريق التكرار المستمر لأغنيتين: أغنية "**J'ai deux amours, mon pays et Paris**" لـ "جوزفين بيكر"، وأغنية "باريس، باريس، باريس" لـ "مادوروبين"). وفى نهاية ذلك الفيلم، يتحقق ذلك المكان عيانا، فى صورة الباخرة البيضاء المتلألئة آنسر فيل، التى تحمل "آنتا" بعيدا عن أفريقيا .

يتناول فيلم **توكى–بوكى** تنظيم المكان بطريقة أبعد مرمى وأكثر أصالة فى معالجته للشخصيات الثانوية. إن "آنتا" و"مورى" فردان مهمشان. والملابس التى ترتديها "آنتا" فى بداية الفيلم تحرمها من أنوثتها (ويظل نوع جنسها موضع شك حقا إلى أن تخلع قميصها قبل مضاجعتها لـ "مورى"). ويقع "مورى" نفسه فى موضع ملتبس (حتى أن والدة "آنتا" تسأله ساخرة، هل يعتقد أنه يركب ثورا أم دراجة بخارية؟). من الواضح أنه كان بإمكانهما أن يخترقا داكار دون أن يتعرف عليهما أحد، ولا أن تربطهما بسكانها أية صلة عدا الصلة الوظيفية. لكن "ديوب–

مامبتى" لم يسمح بحدوث ذلك، فقد صمم بنية تملأ فضاءات جميع الأماكن التى يخترقها البطلان بشخصيات ثانوية. ربما يرجع ذلك إلى أن النُهُج الأفريقية التقليدية تتطلب وجود صلة بين البطل والمجتمع. أو ربما يرجع على عكس ذلك إلى دافع حداثى خالص يؤدى إلى توليد السرد الروائى لنفسه بنفسه. والسرد الروائى لفيلم **توكى-بوكى** مثال نموذجى بالتأكيد لذلك النوع من الخيال الحديث الذى يصفه "آلان روب-جرييه" بأنه يتميز بالزمن المضارع:

الذى لا ينفك يخترع نفسه، كما لو كان واقعا تحت رحمة الكتابة، والذى يكرر نفسه، ويشطر نفسه، ويعارض نفسه، دون حتى أن يراكم حجما كافيا لتكوين ماض، وبالتالى تكوين "قصة" بالمعنى التقليدى للكلمة (٩).

يبدو الأمر فى فيلم **توكى-بوكى** كما لو أن مجرد مرور الأبطال عبر المكان يولد شخصيات يتوقف الفيلم عندها ليتأملها. إن مسيرة الولد الصغير فى بداية الفيلم لا تنتهى فقط إلى السلخانة، بل تمر بمشهد ممتد مكون من أربع عشرة لقطة لحادث قتل دموى؛ ومشهد لـ "مورى" وهو يقود دراجته البخارية تحت كوبرى المشاه، ويظهر منذ اللقطة الثانية لذلك المشهد موزع البريد السمين الذى يقتحم الفيلم متهاديا فى سيره؛ كما تصادف مسيرة الولد الصغير "آنتا" وهى تمر بامرأة تجلب ماء فتتشاجر معها، وتتوقف الكاميرا لتراقب شجارهما؛ وتمر بـ "آنتا" و"مورى" وهما يقودان الدراجة البخارية سعيا وراء سرقاتهما، ونرى لقطة طويلة (تبقى على الشاشة لأكثر من دقيقتين) لـ "شارلى" البدين اللواطى وهو يبلغ عن السرقة بالهاتف، ويثرثر مع رقيب الشرطة؛ وهلم جرا. لا ضرورة لأى من تلك المشاهد من جهة اقتصاديات السرد الروائى، لكنها تعطينا فى مجموعها صورة حية لداكار وأجوائها. لكن أكثر مثال للجرأة على خلق فضاء جديد (فضاء خيالى هذه المرة) يأتى عندما تجفل "آنتا" من نعيب بعض الغربان، التى "تخلق" بنعيبها شكلا شرسا على الشجرة يخرج آنتا عن صوابها من الرعب، ويصير ذاتا بديلة لـ "مورى" الذى يقود دراجته البخارية (ويحطمها فى النهاية).

وهكذا، وجد فضاء المكان الأفريقى مكانه الأصيل على الشاشة ببداية السبعينيات فى عدد من الأفلام، يتميز من بينها فيلمى **ماندابى وتوكى-بوكى** كمثالين (لمن يدركهما على نحو ممتاز). وقد حل تصوير تلك الأفلام للمكان الأفريقى محل استخدامه فى أفلام الحركة المصنوعة فى أوروبا كمجرد خلفية لقصص الحب والجهود التى يبذلها المستكشفون والجنود والمبشرون الأوروبيون. أما الآن، فتقدم لنا تلك الأفلام المكان الأفريقى كما تراه العيون الأفريقية، وقد تبوأ مكان الصدارة، وتم تنظيمه بحيث يكشف عن نظام المجتمع الأفريقى واقتصادياته، فضلاً عن كشفه للحياة التى تعتمل فى مخيلة سكانه (ذكرياتهم، وأحلامهم، وطموحاتهم) . وقد بنى المخرجون الذين أتوا بعد ذلك على تلك القاعدة لاستكشاف طرق التعبير عن السياسة والتاريخ الأفريقيين بطريقة مشابهة ، من خلال التنظيم المكانى للصورة والسرد الروائى.

الأبعاد السياسية للفضاء/المكان :

من المعترف به على نطاق واسع أن إحدى محدوديات الأسلوب الطبيعى الفوتوغرافى تكمن فى أنه أسلوب لا يتماثل فيه المظهر مع الواقع. فالصورة الفوتوغرافية لبنك أو لمصنع لا تعطى فى حد ذاتها الكثير من المؤشرات الدالة على ما يكمن خلفها من واقع تنظيم ذلك المكان، وما فيه من قوى مالية وإنتاجية. لكن يمكن الكشف عن تلك القوى كشفا أوضح إذا جمعت الصور الفوتوغرافية معا، ووضعت فى سياق، واستخدمت لتكون جزءا من لوحة مكونة من صور ملصقة بجوار بعضها البعض (كولاج). ويمكننا اعتبار النسق الأفريقى فى استخدام التعارضات الثنائية كأسلوب لتنظيم التمثيل المكانى نسقا مماثلا من عدة أوجه للكولاج. لقد اعتبرنا الأطر المكانية للأفلام حتى الآن وحدات ثابتة إلى حد بعيد . لكنها فى الأفلام الروائية الأفريقية غالبًا ما تكون متضادة ومتعارضة تعارضا نشطا فعالا. فمجتمع "إبراهيمًا"، ومؤسسات داكار البيروقراطية فى فيلم **ماندابى** ليسا مجرد عالمين متباينين متجاورين، بل هما أيضا فى صراع فعال. ويعرض الفيلم بوضوح كيف تمتد مجسات النظام الاقتصادى المالى إلى الخارج، لتدخل

تحولات على داكار نفسها، بل تمتد أيضًا إلى المجتمع المحلى المجاور. من أمثلة تلك التحولات قول "إبراهيمًا" فى إحدى ملحوظاته : "حتى التسول صار مهنة فى أيامنا تلك"، كما ترمز الجهود التى يبذلها "إمباى" للاستيلاء على منزل "إبراهيمًا" إلى أثر تلك التحولات على المجتمع المحلى. وقد لا يكون التصريح الذى يدلى به "إبراهيما" فى نهاية الفيلم (والذى يقول فيه أنه سيصير ذئبا وسط الذئاب، ولصا، ومتسولا، وكذابا) مقنعا تماما ، لكنه مؤشر دال على إيمان "سيمبين" الراسخ بحاجة الناس العاديين إلى رد ما يقع عليهم من عدوان بالنضال ضد المعتدى.

تتضح صعوبات النضال ضد المعتدى فى فيلم **الكنيسة** الذى أخرجه "جان-ميشيل تشيسوكو" والذى يظهر فيه القسيس الكاثوليكى فى أحد مستوياته شخصيةً كوميدية (يقود دراجة بطريقة غير لائقة مخترقا بها الأرض المعشوشبة، ويركب محفة يحملها أربعة رجال كأنه ملك)، لكنه يملى إرادته بلا رحمة ويقيم مكانا غريبا (كنيسة كاثوليكية) فى قلب مجتمع محلى تقليدى. فى بداية الفيلم تبدو كفتا ميزان الصراع بين المسيحية والتقاليد المحلية متوازنتين. يتم التعبير عن ذلك التوازن بالقطع المتداخل بين تعميد القسيس لرئيس القبيلة، وبين احتفال التطبيب السحرى الذى يؤديه "تاجانجا"، وقد اكتسى وجهه بالأصباغ وفقا للتقاليد، وارتدى تاجا من الريش وقواقع الكورى. ويكسب "تاجانجا" فى جداله فى دروس العقيدة التى تجرى فى هيئة أسئلة وأجوبة بتأكيده لحكمة التقاليد، وبإظهار قواه القادرة على الشفاء بالسحر كحقيقة واقعة، بينما لا يؤدى بناء الكنيسة التى طلب القسيس بناءها إلا إلى إثارة المتاعب. ولكن عندما يعود القس فى نهاية الفيلم بالجنود المسلحين، تهزم القوة الغاشمة "تاجانجا". وعندما يتهم القس "تاجانجا" زورا بحرق الكنيسة، يكتشف "تاجانجا" أن محاولته لدرأ التهمة عن نفسه بلغته المحلية جهد لا يسفر إلا عن تعزيز افتراض القس بأنه مذنب. ويصدر القس أمرا - باللغة الفرنسية طبعًا - باعتقال "تاجانجا" وحرق كوخه. ويعاد بناء الكنيسة فى حماية الجنود.

لا لزوم بالطبع لأن يكون منطق تبادل التفاعل المتضاد بين مكانين متعارضين سلبيا للدرجة الموجودة فى فيلمى **ماندابى** أو **الكنيسة**. ففيلم **ويندكونى** – وهو الفيلم الروائى الطويل الأول لـ "جاستون كابور"– فيلم متفائل يحتفى بالحياة، مع أنه يضع مكانين فى تعارض كالفيلمين السابقين. المكان الأول هو القرية المتعصبة التى تشهد الطفولة المبكرة لوينكونى، والتى طردت منه أمه. والمكان الثانى هو موطن العشيرة الصغيرة التى تبنته وتكفلت بإعالته بعد العثور عليه فى الأدغال. يخيم شبح المكان الأول بثقله على جزء كبير من الفيلم، حيث إن المحن التى خبرها "ويندكونى" قد حرمته حرفيا من صوته بشكل تام. لكن المكان الثانى، موطن الأسرة المحبة (ممثلة فى "بونينجيرى") التى احتضنته واعتبرته هبة من الرب (وذلك هو المعنى الحرفى لعنوان الفيلم) يمتلك من القوة الإيجابية ما يجعله يحتوى تلك القوى السلبية الآتية من الماضى، كما ترينا ذروة الفيلم. على المستوى السطحى للحبكة، تؤدى مصادفة سلبية إلى استعادة "ويندكونى" لقدرته على الحديث، عندما يكتشف جثة المنتحر. لكن أثر تلك المصادفة السلبية إيجابى تماما. فعندما يحكى "ويندكونى" قصة ماضيه – طرد أمه باعتبارها ساحرة، وموتها بعد ذلك فى الأدغال– فإنه يرينا أنه يتمتع بمكانة آمنة تمامًا فى أسرته بالتبنى، إلى حد أن الماضى لا يشكل له تهديدًا شخصيًا وهو بين ظهرانيها. يعكس السرد الروائى للفيلم ذلك بأن يرينا ما يصفه "ويندكونى" قولا بعرضه لصور تبدو بوضوح كلقطات استعادة للماضى (فلاش باك)، ولا يمكن لها أن تهدد ثبات مكانة ويندكونى التى أقرها السرد الروائى.

يكمن فى قلب فيلم **العمل/بارا** لـ "سليمان سيسى" تفاعل متبادل بين مكانين متباينين بطريقة أكثر التباسا مما سبق. وهذا الفيلم هو الفيلم الروائى الثانى الطموح الذى أخرجه "سليمان سيسى" سنة ١٩٧٨. وجد العديد من النقاد أن الفيلم مثير للارتباك لعدم وجود خط حبكة واحد واضح فيه. لكن يمكننا أن نفهم الفيلم بطريقة أفضل لو نظرنا إليه من زاوية التفاعل المتبادل بين ثلاثة أماكن حضرية مختلفة. يصور الجزء الأول من الفيلم حياة عتال اسمه "باللا" يعمل فى سوق مدينة أفريقية كبيرة. هذا السوق مكان تقليدى خارجى مفتوح ملىء بالتعاملات

الشخصية المفعمة بالحياة. وفى مرة من ذات المرات، يذهب "باللا" إلى منزل مهندس من الطبقة المتوسطة كعتال يحمل له شيئا. وعندما يعرف المهندس أنه يشترك مع العتال فى نفس الاسم، يعقد معه أواصر صداقة. وعندما يعتقل العتال "باللا" لعدم استيفاء أوراقه الرسمية يضمنه المهندس، فيطلق سراحه، ويجد له وظيفة فى المصنع الذى يعمل به. ومنذ تلك اللحظة فصاعدا يحول الفيلم انتباهه إلى مكانين آخرين، كليهما من أهم عناصر الاقتصاد الحديث الصاعد: خط الإنتاج فى المصنع، حيث يعمل العمال فى ظروف مروعة، ومكانى عمل وإقامة صاحب المصنع، وهما مكانان تظهر عليهما سمات الغش والتربح، وينتهيان بشهود القتل. لا مناص من حدوث الصدام بين هذين المكانين المتعارضين. وهذا الصدام هو الذى يقود إلى ذروة الفيلم، وليس مجرد المنطق البسيط لتطور الحبكة. تتمثل تلك الذروة فى مقتل المهندس واعتقال صاحب المصنع.

يتضح الحساب الدقيق للصراع المتعارض على نحو أفضل فى فيلم **خالا**، الذى أخرجه "عثمان سيمبين" سنة ١٩٧٤، حيث خطط لمختلف النواحى الاجتماعية والسياسية الداخلية بشروط مكانية. يدل الاستهلال المجازى للفيلم على صعود البرجوازية الصغيرة السوداء، وهو مثال ممتاز لذلك الأسلوب. تمثل اللحظة الأولى للاستقلال بحشد من الجماهير التى تحتفى وترقص، بينما ترتقى مجموعة صغيرة من الأفارقة درجات سلم الغرفة التجارية. وهناك، يبدءون بقذف الأشياء الموجودة فى غرفة اجتماعات اللجنة خارجا (وضمنها تمثال نصفى للعذراء مريم، ويقذفون معه بحذاء عسكرى بطريقة غير لائقة). بعد ذلك، يقوم الأفارقة بطرد البيض أنفسهم، الذين يجمعون متعلقاتهم وهم يتخبطون على مشهد من الجماهير المحتشدة. وعندئذ، تظهر مجموعة الأفارقة على قمة السلم، وهم ما زالوا بملابسهم التقليدية، ليحيوا الحشد المتجمهر ردًا على تحيته لهم. ويبدأ الفصل الثانى بظهور جنود أفارقة، يقودهم ويحكمهم رجل أبيض، فيدفعون الجماهير إلى الخلف، فاصلين بينهم وبين الحدث التالى، الذى يدور خلف الأبواب المغلقة. أما رجال الأعمال الأفارقة، فيتألقون الآن فى ثياب سهرة قشيبة داخل الغرفة التجارية، (بينما يرتدى البيض بذلات عمل وقورة). ويتحلق الأفارقة حول المنضدة ليتسلم

كل منهم حقيبة محشوة بالبنكنوت من البيض (الذين يدعون لأنفسهم وظيفة استشارية مزعومة). وفى نهاية الجلسة، تفرش الأبسطة الحمراء على السلالم التى تؤدى درجاتها إلى صف من سيارات الليموزين من ماركة مرسيدس، ويدلف كل من رجال الأعمال الأفارقة بدوره إلى إحدى تلك السيارات (يقوده إليها رجل أبيض). ولا يمكن أن يظهر انفصال رجال الأعمال الأفارقة عن عامة الشعب بأجلى مما يظهر فى هذا الموقف. يرتبط المشهدان ببعضهما عن طريق خطاب الافتتاح الذى يلقيه الرئيس الجديد للغرفة التجارية، والذى ينتقل من مجرد التأريخ للأحداث :"لم يحدث من قبل أبدا أن تولى رجل أفريقى رئاسة غرفتنا التجارية"، إلى مشهد فيه سخرية نابعة من التعارض بين شريطى الصوت والصورة، فالمشهد لعملية رشوة، وتواكبه كلمات الخطاب التى تعلن: "لقد اخترنا الاشتراكية، الاشتراكية الوحيدة الصحيحة، الطريق الأفريقى إلى الاشتراكية، اشتراكية ذات بعد إنسانى".

تحسب بقية الصراعات أيضا فى فيلم **خالا** إلى حد بعيد وفقا للشروط المكانية. فى ذلك الفيلم، يلقى زعيم المتسولين لعنة **الخالا** على الحاج "عبد القادر باى"، وهى لعنة تجعله عنينا فى ليلة زفافه على عروسه الثالثة. يعبر الفيلم عن معارضة الحاج "عبد القادر باى" للمتسولين، فهو يدفع الشرطة لإبعادهم عن متجره، وطردهم إلى الأرياف. يرد المتسولون على ذلك بغزوهم للمكان العائلى للحاج (منزل زوجته الأولى) كى يؤدوا الطقس الذى سيفك لعنة **الخالا** عن الحاج، بأن يخضع لبصقهم عليه. وعلى المستوى العائلى، يعبر الفيلم مكانيا أيضا عن التوتر بين زوجتى الحاج الحاليتين. تؤكد "آدجا" إحساسها بمكانتها زوجةً أولى برفضها الدخول إلى منزل الزوجة الثانية "أومى"، التى تؤكد حقوقها بدورها برفضها الجلوس بجوار السائق بينما تجلس "آدجا" بجوار الحاج، فيضطر الثلاثة للتكدس فى المقعد الخلفى للمرسيدس وهم فى طريقهم لحضور حفل الزفاف. وحتى التناقضات الداخلية للحاج يعبر عنها الفيلم مكانيا على نحو جزئى. فالحاج حريص على تمييز نفسه بوصفه عضوا فى طبقة رجال الأعمال الحديثة، فيرفض المشاركة فى الاحتفال التقليدى المصمم لضمان نجاح فض بكارة العروس. لكن رفضه ذلك لا يخيل على حماة المستقبل، التى تقول له: "إنك لست

رجلا أبيض، كما أنك لست سمكة ولا دجاجة". وقد أدلت الحماة بملحوظاتها أثناء الرحلتين اللتين قام بهما الحاج إلى خارج المدينة لزيارة أضرحة الأولياء بالقرية فى محاولة لفك سحر **الخالا**. يبدو الحاج فى الزيارة الأولى بمظهر غير ملائم للمقام الريفى، ببذلته الغربية، وحقيبة أوراقه التى لا يمكنه التخلى عنها. وفى زيارته الثانية، يوقع شيكا لدفع حسابه، فيرده البنك لسوء الحظ لأنه بلا رصيد، مما يعيد إلى الحاج لعنة سحر **الخالا**.

والفضاء اللغوى من مواضع التعارض أيضا فى فيلم **خالا**. فرجال الأعمال يتداولون فى أمور صفقاتهم باللغة الفرنسية. لكن تظهر روح جديدة بظهور شاب يبيع مجلة **كادو** (وهى مجلة موجودة فى الواقع، كانت أول ما صدر من المجلات بلغة الوولوف، وقد أنشأها "عثمان سيمبين" نفسه سنة ١٩٧٢). والحاج يرغب فى تملك كل السلطات الأبوية التقليدية لنظام تعدد الزوجات لدى المسلمين، وبالرغم من ذلك يتشاجر بعنف مع ابنته الكبرى "راما" عندما يخاطبها بالفرنسية فى المنزل فترد عليه بلغة الوولوف. ثم تنقلب الآية عندما يطلب الحاج أن يخطب فى اجتماع الغرفة التجارية بلغة الوولوف عندما يجد نفسه مهددا بالطرد منها، فيكون رد فعل أعضاء الغرفة التجارية على ذلك بالإجماع هو أن الفرنسية هى اللغة الوحيدة فى عالم الأعمال، وأن الحاج برغبته فى استخدام لغة الوولوف قد أظهر نفسه بمظهر "العنصرى، الطائفى، الرجعى".

يستخدم "سليمان سيسى" أيضا الموقف من اللغة الفرنسية لتمييز رأى الأب عن رأى الابنة فى أحد المشاهد الاستهلالية لفيلم **الريح/فينيى** الذى أخرجه سنة ١٩٨٢. فعندما يخبر الكولونيل "سنجارى" ابنته "باترو" ذات الثمانية عشر ربيعا بأنه سيرسلها إلى فرنسا لتكمل دراستها، ترد بأن تتهمه باتخاذ فرنسا "وطنا ثانيا" له، وتفسر رفضها للسفر برغبتها فى استكمال دراستها بوطنها لأنها ستشعر بالهجر فى فرنسا. ويحرص الفيلم على التعبير عن المواجهات التى تشير إلى اتساع شقة الخلاف بين "سانجارى" وجميع من يحيطون به تعبيرا مكانيا. ففى البداية، يعرض لنا الفيلم الفضائين العائلى والسياسى لـ "سانجارى" منفصلين عن بعضهما البعض، طالما ظل سانجارى آمنا فى موقعه على رأس الأسرة وفى

رئاسة المحافظة. لكن ذلك الانفصال ينهار تدريجيا، وتغزو الأحداث السياسية فضاءه العائلى (مثلما حدث عندما استجوب "باترو" بخصوص منشورات الطلبة)، ويفرض فضاؤه العائلى نفسه على فضائه السياسى (إذ تنضم ابنته "باترو" إلى المتمردين، وتواجهه زوجته الثالثة "آجنا" فى مكتبه قائلة: "لقد أعمتك القوة، الزم حدودك"). وتتم المواجهة بينه وبين "كانساى"، ممثل السلطة التقليدية التى اغتصبها "سانجارى"، فى العزبة الريفية التى استولى عليها بطريقة غير شرعية. وهناك ، يرغم جنود "سانجارى" "كانساى" على التنازل عن دعواه بالقوة . يحكم "سانجارى" قبضة سلطته على معظم الأماكن طوال الفيلم. لكن تلك القبضة تنكسر بفضل الوزير فى نهاية الفيلم. وهكذا، يتمكن "كانساى" والمحتجون من المضى فى مظاهراتهم وهم على علم بأنها لن تتعرض للقمع. يكمن ثراء فيلم **فينيى** إلى حد ما أيضا فى احتواء إطار الصورة الاجتماعية على فضاءات ليست عائلية ولا سياسية، ومنها صور الحلم التى تصور اتحاد "باترو" بصديقها الطالب "باه" (وقد وردت بعضها فى صور افتتاح وختام الفيلم)، والبستان المقدس الذى يدعو فيه "كانساى" الآلهة الذين صاروا الآن بلا حول ولا قوة قائلا: "السماء تغير لونها، والعتمة تتكاثف. لقد تخلت عنا القوى القدسية. تصرف الآن وفقا لقوتك ومعرفتك".

إن أوضح موقع يمكن أن نرى فيه جذور منطق التعارض المكانى فى السينما الأفريقية بشكل خاص هو الدراسات المختلفة عن الاستعمار، حيث يسعى المستعمرون هنا للتحكم فى الفضاء المادى، بينما تأخذ المقاومة شكل دفاع الأفارقة عن أرضهم . والشىء الملحوظ منذ النظرة الأولى فى أفلام مثل **سيدو** لـ "عثمان سيمبين" (١٩٨٢)، **وجزر الهند الغربية** لـ "ميد هوندو" (١٩٧٩)، **وساراوونيا** لـ "ميد هوندو" أيضا (١٩٨٦) هو أنها لا تهتم بالزمن نسبيًا. أما عدا ذلك، فلا تشترك تلك الأفلام فى أى ملمح آخر. يصور فيلم سيدو فى أجواء القرن السابع عشر بطريقة لا تحدد معالم ذلك القرن بوضوح، إذ تتداخل عدة جوانب غير متزامنة من التجربة الاستعمارية (كعمليات اقتحام تجار العبيد البيض، والمبشرين الكاثوليك والمسلمين لأفريقيا) (١٠). ومن هذه العناصر الزمنية

المتداخلة تتكون عناصر الفيلم الذى تجرى أحداثه فى مكان واحد. وفيلم **جزر الهند الغربية** يعالج بالمثل الآثار التى تركها الاستعمار الذى دام لما يقرب من أربعة قرون لجزر الأنتيل، وآثار عدة أشكال من العبودية هناك، لكنه لا يقدم لنا تاريخًا بديلا فى حد ذاته (من جهة أسماء المقهورين وتواريخ قهرهم)، بل يعطينا على المستوى البصرى القوانين المكانية للثورة، والاحتفاء بتوقع بزوغ فجر الحرية، وذلك من خلال دوامات الألوان والأشكال التى تدور فى أثناء الرقص الشعبى. يحب المخرجان كلاهما تصوير الأحداث فى غير زمانها الصحيح. وتظهر تلك المفارقة التاريخية فى فيلم **سيدو**، حيث يصور فيه "عثمان سيمبين" مظلة حديثة الطراز [١١]، ويضفى على الإرسالية مظهرا جديرا بأى احتفال كاثوليكى حديث يجرى فى داكار. يستخدم "هوندو" فى فيلم **ساراوونيا** أداة مماثلة: "فى نهاية الفيلم، نرى ناسا يرتدون ملابس حديثة الطراز، وتخرج "ساراوونيا" مع التاريخ الماضى من إطار الصورة، بينما يظل فى الإطار ناس يسيرون فى أنحاء المكان، كما قد يحدث فى أى شارع فى أفريقيا أو فى أوروبا اليوم" [١٢].

قد تدلف تلك الدراسات التاريخية أيضا إلى عالم الخرافات والقصص الشفهية الخالدة، فالمشاهد الافتتاحية لفيلم **ساراوونيا** مثلا يمكن أن ترى كعملية تربية طقسية لبطلة أسطورية، بينما ينتهى فيلم سيدو بنهاية باعثة على الرضا بأن تقتل "ديورياسين" الإمام، وهى فى ذلك تضارع نهاية أية حكاية خرافية. صور فيلم **جزر الهند الغربية** بأكمله فى مكان واحد لا يتغير -عدا الجزء التسجيلى القصير الذى يسبق العناوين الافتتاحية ويصور اقتصاديات المستعمرة. ذلك المكان هو ديكور مؤسلب لسفينة من سفن نقل العبيد، بنى بأكمله فى محطة سكة حديد مهجورة. ينقل لنا الفيلم المراتب الاجتماعية لسكان جزر الأنتيل بلغة مكانية من خلال طوابق سفينة العبيد. فالعبيد وعامة الناس يمثلون مشاهدهم على مر القرون فى مخزن السفينة، بينما يشغل أفراد الطبقة الوسطى وطبقة المندمجين (صفوة الإداريين المتحدثين باللغة الأجنبية إلى جوار لغتهم الوطنية) الطابق السفلى للسفينة دائما. أما الطابق العلوى فيشغله من يتقلدون مناصب الحكم من المستعمرين وكبار حلفائهم [١٣]. ويظهر الترتيب الطبقى على المستوى اللغوى

أيضا: فكلما ارتقى المرء صعودا فى طوابق السفينة مقتربا من الحكام، يزداد الحديث باللغة الفرنسية. وينقل لنا الفيلم الصراعات الاجتماعية، وصعود الشخصيات وهبوطها اجتماعيا بلغة مكانية، عن طريق السير خلال مخازن وممرات وسلالم سفينة العبيد، التى تستخدم أيضًا موقعًا لمشهد الحلم الرئيسى، حيث رأى النائب الذى انتخب حديثا فى منامه أنه قد صار إمبراطورًا. وقد استطاع فيلم **جزر الهند الغربية** أن يشمل كل حلقات مسلسل القهر الذى جرى فى جزر الأنتيل، بدءا من نقل العبيد وبيعهم فى جزر الهند الغربية، وانتهاء بهجرة العمال فى القرن العشرين سعيا وراء الرزق فى العاصمة، وذلك عن طريق استخدام ذلك الديكور فى تحديد مواضع الخليط المتداخل من الموسيقى والمؤثرات الصوتية، والرقص، والخطابة، والغناء الذى ورد بالفيلم.

يستخدم فيلم **سيدو** لـ "عثمان سيمبين" التقسيمات المكانية التى يبتدعها ليقيم عليها بناءه الدرامى بكفاءة تضارع استخدام "هوندو" لها فى فيلم **جزر الهند الغربية**، وإن اختلف أسلوباهما. نجد فى ذلك الفيلم أن عملية تقلد الإمام للسلطة وتملكه لمقاليد الحكم فى معشر **السيدو** (الوثنيون الخاضعون للمعتقدات الأفريقية التقليدية) عملية بطيئة وعنيدة. من ثم، يصورها الفيلم بوصفها ظاهرة فردية، تفتقر إلى القوة الدرامية الحقيقية. لكن عندما يبدأ "عثمان سيمبين" الفيلم باللحظة التى تؤدى فيها ضغوط الإمام إلى كسر العلاقة بين الملك ورجل من حاشيته (كان قد خطف ابنة الملك كوسيلة لإيقاف عملية أسلمة معشر **السيدو** بالقوة) فإنه يتمكن بذلك من وصل مكانين ببعضهما البعض: القرية بساحة احتفالاتها ذات الحدود الواضحة، والمكان ذى الحدود الأقل وضوحا بكثير، والذى يقع فى "مكان ما خارج القرية"، حيث يأسر **السيدو** "ديور ياسين". وبالرغم من أن ذلك المكان الأخير لا يزيد كثيرا عن ركن مزروع بأشجار قصيرة، إلا أن **السيدو** يضفون عليه هوية وكرامة عن طريق أسلوب معاملتهم للأميرة التى تغطرست عليهم فى البداية. يخاطب رجل **السيدو** الأميرة من خلال **الجريوت** المنتمى لقومه -بالضبط كما تنقل المجادلات فى القرية من خلال المتحدث الرسمى "جاناف"- وعندما ترفض الأميرة الخضوع لربطها بالحبال، يمد آسرها حبلا على الأرض ليحدد به حدود سجنها. ومن هنا، يليق بالملك تمامًا أن يرد بطريقة رسمية مماثلة، فيرسل بطلين

لمنازلة رجل **السيدو**: شقيق الأميرة ، وأحد خاطبي ودها، الواحد تلو الآخر. يواجه البطلان على التعاقب رجل **السيدو**، لكنه يهزمهما بمكر فائق. وبتلك الطريقة نتوصل إلى فهم الطابع الرسمي الاحتفالي لعملية حل النزاعات الداخلية في مجتمع **السيدو**.

فيلم **سيدو** ينقصه الرقص الذي يستخدمه "هوندو" بكفاءة في فيلم **جزر الهند الغربية**، كما يستخدم الموسيقى بطريقة تختلف تمامًا عن استخدام فيلم "**هوندو**" لها، إذ يوظفها إلى حد بعيد لمعارضة الحدث (مثلما صاحبت أغنية أمريكية إنجيلية اسمها "سأعود يوما إلى وطني" الصفقات التي يعقدها تجار العبيد البيض). لكن الفيلمين يشتركان في الأسلوب الخطابي أساسا، وفي تكرار أسلوب التمثيل المسرحي، الذي تعطى فيه أهمية قصوى للأوضاع المكانية للشخصيات، مثل مشهد مواجهة رجل **السيدو** الخاطف للأميرة المخطوفة، أو عندما يتحدث أتباع الملك "ديمباوور" في المجلس الاستشاري. ويستغل الحوار الحكم والأمثال المنطوقة بلغة الوولوف إلى أقصى حد ممكن، مثل : "إن محاولة استثارة الجبان كمحاولة سحب الدماء من نبات اللفت"، أو"إذا سخرت السحلية من الديك الرومي يكون سبب ذلك وجود شجرة بقربها"، أو"الريح التي تسقط شجرة الباوباب لا تفعل في شجرة الدخن، أكثر من ثني ساقها" (*) .

لا يحتاج الإمام، بشكل السلطة الذي يمتلكه، إلى احتفالية. فهو المصدر الوحيد للقوة (والإسلام كذلك من خلاله). وأتباعه المتسربلون بالبياض لا يفعلون أكثر من الفرقعة بأصابعهم، والترنم بصوت رتيب قائلين: "فليحمنا الله" أو"الحمد لله". ينتقل الإمام من الاستيلاء الرمزي على الحكم (الاستيلاء على مظلة الاحتفالات الخاصة بالملك) من خلال فرض سلطته بالقول (إصراره على تطبيق الشريعة الإسلامية وحدها، واستبعاد غير المؤمنين من مجلس الشورى الملكي) إلى الاستيلاء الفعلي على الحكم عن طريق سفك الدماء وقتل الملك، ويمضي بعد ذلك قدما ليحول كل معشر **السيدو** في القرية بالقوة عن معتقداتهم. تكشف الاستجابة

(*) الباوباب : شجر استوائي ذو جذع عريض. والدخن: الذرة الرفيعة المعروفة في مصر باسم الذرة العويجة . (المترجمة)

التى أبداها الإمام ردا على الخاطف الذى ينتمى **للسيدو** عن المنطق الغاشم الذى يضرب مثلا لرأى "سيمبين" فى الإسلام: يلغى الإمام كل الاحتفالات، ويرسل خادمين ليطلقا الرصاص على رجل **السيدو** من مسافة تصل إلى أبعد من نطاق مرمى سهامه. ويموت الملك "ديمباوور"، والخاطف المنتمى **للسيدو**، يتم رأب الصدع الذى أصاب المجتمع، إذ تقع الأرض كلها الآن تحت حكم الإمام، ويمكن إعادة "ديور ياسين" إلى القرية. يشعر الإمام أن موقعه قد صار حصينا الآن. لكن الأميرة تنتقم لأبيها بذبح الإمام أمام جمع من الناس، لتنهى الفيلم نهاية مُرْضِية دراميًا.

إن معظم الأفلام التى تتناول الأبعاد السياسية للمكان تفعل ذلك عن طريق إبراز تفاصيل التفاعل المتبادل بين مكانين أو أكثر فى إطار المشهد الأفريقى المتسع، سواء كان قرويا أو حضريا. وبالرغم من ذلك فإن مشكلة امتلاك الإنسان الأفريقى لأرضه التى تكمن خلف إبراز المخرجين الأفارقة للمكان فى أفلامهم تظهر بأوضح صورة، وبطريقة لا تبارى فى فيلم يقتصر إلى حد بعيد على مكان واحد فقط. الفيلم الذى نتحدث عنه عبارة عن شهادة "عثمان سيمبين" و"ثييرنو فاتى سو" على مذبحة جرت فى زمن الحرب للسكان الأصليين، وهو فيلم **معسكر ثياروبى**، الذى أخرجاه معا سنة ١٩٨٨. القيود المكانية هنا من المتطلبات التى تفرضها قصة الفيلم، إذ إنها أساسا قصة عن معسكر اعتقال. ينبع التوتر الدرامى من أن الخطر الذى يحيط بالأبطال لا يهدد حياتهم فقط، بل يهدد وجودهم التاريخى نفسه، حيث تعاد مجموعة من جنود **التريليرز** إلى داكار سنة ١٩٤٤ بعد سنوات طوال من الخدمة العسكرية فى أوروبا. لكن بدلا من إعادتهم إلى عشائرهم، يتم وضعهم فى معسكر انتقالى، أثر تأثيرا مدمرا على واحد من جماعتهم، هو "بايز"، الذى لم يصدق أنه سيجد فى السنغال سجنا مماثلا لسجن بوتشنوولد الذى تم احتجازه فيه. و"بايز هو أفريقيا" بالنسبة لـ "عثمان سيمبين":

لقد تعرض للإساءة، وأوذى، ولا يمكنه الكلام. إنه حى، ويمكنه أن ينظر ويرى، كما يمكنه أن يلمس المستقبل وأن يراه. إنه شاهد على دراما الماضى، وعلى معسكرات الاعتقال، وعلى الاحتلال، وهو منضبط جدا، ووحيد جدا. إنه متوحد جدا، لكن لا يمكنه تفسير حالته تلك [١٤].

أما بقية شخصيات الفيلم فهى رموز تملك قوة تمثيل أفريقيا بالقدر نفسه مثل "بايز"، فهم يحملون أسماء وكنيات تربطهم ربطا مباشرا بالأقسام الإدارية الأفريقية الواقعة تحت احتلال الإمبراطورية الفرنسية، ويرغمون على استخدام الرطانة الفرنسية الزنجية المعروفة باسم Petit Négro فى الاتصال ببعضهم البعض. إن المعسكر نفسه بتصويره على هذا النحو استعارة دالة على أفريقيا الواقعة تحت الاحتلال، لكنها أفريقيا التى تحقق لها إحساس حديث بالاستقلال. لقد حطمت تجربة أوروبا أسطورة تفوق الجنس الأبيض فى أذهان الجنود، الذين يظهر موقفهم الجديد من تلك الأسطورة فى زى الجيش الأمريكى الذى يرتدونه عندما يترجلون عن ظهر السفينة فى داكار، إذ يبكى العديد منهم عندما يعودون إلى ارتداء السراويل القصيرة والحفاء، وهما سمتان تقليديتان تميزان جنود **التريلرز** التابعين لفرنسا. لا يمكن لأى من هؤلاء الناس أن يضطلع مرة أخرى بالدور الخانع الذى فرضته عليهم الإدارة الفرنسية الاستعمارية العنصرية، ويظهر التشوش الناتج عن ذلك بأوضح معانيه فى حالة السيرجنت ماجور "دياتا"، وهو مثقف، يفصله عن أسرته تعليمه الغربى (وزوجته الفرنسية)، وتفصله اهتماماته عن بقية الرجال (فهو مهتم بموسيقى "البينونى"، و"شارل باركر"، وروايات "فيركور"، و"روجرفيللاند")، ويفصله لونه عن الضباط الفرنسيين، لكن يحول بينه وبينهم أيضا قدراته الفائقة فى اللغات (فبإمكانه التحدث بالإنجليزية إلى جانب الفرنسية السليمة، ويمكنه التخاطب مع القوات الأمريكية المرابطة فى داكار). تكمن مأساة نزلاء معسكر دى ثياروبى بمعنى ما فى عدم مواكبتهم لتطور المجتمعات التى خرجوا منها. وقد أدت بهم خدمتهم فى الجيش الفرنسى إلى اتخاذ مواقف قد تصير مقبولة مع الاستقلال فى ستينيات القرن العشرين، لكنها ملعونة بالنسبة لسلطات الاحتلال العسكرى الفرنسى فى سنة ١٩٤٤. لكن الفيلم لا يحبك خيوط قصتهم بتلك الشروط الزمانية، بل يحبكها من خلال التفاعلات المكانية: نشوء مجتمع فى إطار حدود المعسكر الخالى، والقصص التى تدور خارج تلك الحدود، والحصار الذى يضيق خناقه عليهم أكثر فأكثر. لا يسمح لهؤلاء **التريلرز**

بالتواجد فى أفريقيا إلا بالشروط التى يمليها المستعمر. وعندما يتكلمون عن حقوقهم، ويخطفون جنرالا فرنسيا ليوصلوا وجهة نظرهم إلى أفهام الفرنسيين، سرعان ما يحل بهم العقاب. وعلى الرغم من كلمة الشرف التى أعطاهم إياها الجنرال "بوصفه ضابطا فرنسيا"، يدمر الفرنسيون المعسكر ويذبحون نزلاءه فى الساعة الثالثة من صباح الأول من ديسمبر ١٩٤٤. إن التصفية المادية للمكان الموجودة ضمنا فى تدمير المعسكر تؤدى إلى محوه فيما بعد من التاريخ الاستعمارى الفرنسى.

الهوامش

(١) Gardies. 1989. p. 171.
(٢) Hennebelle and Ruelle. 1978. p. 108.
(٣) Scheinfeigel. 1985a p. 22.
(٤) Gardies. 1989. p. 22.
(٥) Francois. 1982. pp. 22-38.
(٦) Gardies. 1989. pp. 22-23.
(٧) Bordwell et al. 1985. pp. 70-84.
(٨) Pfaf. 1984. pp. 129-130.
(٩) Robbe-Grillet. 1965. p. 151.
(١٠) Copans. 1985. pp. 57-59.
(١١) يعزز Pfaf. 1984. p. 166. هذه الملاحظة (التى توصل إليها كل منا على حدة)
(١٢) Leahy. 1988a. p. 10.
(١٣) Mpoyi-Buata. 1981. p. 162.
(١٤) Nee Owoo. 1989. p. 85.

الفصل الحادى عشر

القصــة

بعد اهتمام المخرجين الأفارقة باكتسابهم لصوتهم، وترسيخ خطاهم على درب الكشف عن المكان الأفريقى يأتى فى المقام الثالث اهتمامهم بسرد قصص تحكى عن المجتمع الأفريقى المعاصر، و التاريخ الأفريقى الذى يمكن أن يلعب فيه الأفارقة أدوارا قيادية . أما النقاد الأوروبيون عموما فقد نقدوا النهج الأفريقى فى المعالجة الروائية لقصص الأفلام نقدًا عنيفًا . ويعتبر "دانييل سيركو" مثالا متطرفا لنفاذ الصبر الفرنسى. يقدم لنا "سيركو" التعميم التالى فى سياق هجومه النشط على "سقوط" فيلم **إيميتاى**، وعلى "الأخطاء" التى ارتكبها "عثمان سيمبين":

الحقيقة أن مخرجى السينما الأفارقة عموما يجدون صعوبة قصوى فى بناء قصصهم على وجه سليم، إذ يفلت منهم بشكل أو بآخر زمام التحكم فى العديد من عناصر الحبكة الروائية للفيلم، مثل روح الإيجاز، وحذف الأزمنة الضعيفة، ومسألة التكرار، وترتيب النتائج الدرامية [١] .

من الواضح أن النموذج الذى يقيس عليه "سيركو" أوجه القصور المفترضة فى الأفلام الأفريقية هو ما يمكن تسميته على سبيل التبسيط "الفيلم الهوليوودى"، وهو قالب السرد الروائى السائد فى سينما أوروبا وأمريكا الشمالية منذ خمسين عاما أو أكثر. لكن لا يوجد ما يفسر لنا السبب فى جدارة ذلك النموذج بأن يعتبر مقياسا للتقييم أكثر ملاءمة مثلا من الميللودراما الهندية ، أو أفلام الفن الأوروبية ،

أو الشانشادا البرازيلية. إن "سيركو" يزعم ببساطة – ودون أن يحاول البرهنة على رأيه– إن البِنى الروائية الكلاسيكية الغربية "سليمة"، وإن أى انحراف عنها لابد وأن تنشأ عنه "أخطاء".

وسوف أشير أيضًا فى سياق تحليلى لبِنى السرد الروائى فى الأفلام الأفريقية فى الصفحات التالية إلى أفلام هوليوود، بوصفها قالبا من السرد القصصى يفترض أنه مألوف للقارئ . لكن لابد لى من أن أوضح من البداية أننى لا أهدف بأية حال إلى البرهنة على تمتع الغرب بنوع ما من "التفوق" الأسطورى ، بل سينصب اهتمامى على تحديد خصوصية السرد فى الأفلام الروائية الأفريقية. هناك عدد من الأسباب المعقولة التى تفسر جدارة اختلاف النهج الأفريقى للسرد الروائى الفيلمى عن النهج الأوروبى أو الأمريكى الشمالى. وقد لمسنا حتى الآن بالفعل ثلاثةً من تلك الأسباب: أولها ، هو تراث تقاليد الحكى الشفهى، الذى يؤكد على الاستطراد الخطى والتكرار، وعلى تكوين القصة من أجزاء متساوية الثقل، هى تنويعات على الفكرة الأساسية للقصة، بدلا من تفضيل تقسيم السرد إلى حبكة أساسية وحبكة فرعية. السبب الثانى ، هو النهج المختلف تماما لمعالجة المكان واستخدامه فى السينما الأفريقية، وهو من العوامل الهامة المؤثرة على بنية القصة. والسبب الثالث، الذى قد يكون أكثر العوامل أهمية فى اكتساب السرد الروائى فى الفيلم الأفريقى لتميزه الواضح، هو النظرة إلى العلاقة بين الفرد والجماعة، وهى مختلفة تمام الاختلاف عن النظرة الأوروبية لتلك العلاقة. لكن قبل أن نلتفت لتلك الأسباب، يلزمنا أن ننظر إلى المسائل المتعلقة بالبنية بشكل عام .

المبادئ البنائية :

يُبرِز "إمباى بوبكرتشام" فى تحليله لأفلام "عثمان سيمبين" و"هيلا جريما" بعضا من أهم نواحى التنظيم البنائى لأفلامهما، كما يتضمن تحليله رؤية أكثر اتساعا للسينما الأفريقية عموما. ومن بين ما تناوله "إمباى" بالتحليل الحبكة:

تتميز الحبكة فى الأفلام الأفريقية إلى د. بالانتقال الاستطرادى الخطى من الصراع إلى النتيجة. وعادة ما يركز ذلك الانتقال على فكرة محورية واحدة، وهو أمر مميز لمعظم القصص الشفهية الأفريقية . يؤدى الانشغال الطاغى بفكرة محورية واحدة، وما يلزم لنقل تلك الفكرة إلى المستمع الأفريقى من إلحاح ووضوح ، إلى التخلص من أى ميل إلى الخوض فى حبكات فرعية معقدة ملتوية (٢).

يصدق هذا القول بوضوح على الأفلام التى أعدت مباشرة عن الحكايات الشفهية، مثل **المنفى**، أو **ويندكونى**، أو **ييلين**. أما ما عدا ذلك، فيلزم لبنائه حبكة تزيد قليلا عن مجرد الانتقال من مكان اجتماعى أو عشيرة إلى أخرى. يستخدم المخرج الغانى "كينج آمباو" فى فيلم **كوكو رانتومى** الذى أخرجه سنة ١٩٨٣ أداة الارتحال بشاحنة عبر البلاد. وفى غير ذلك من الأفلام نجد رحلة خروج من حى فقير إلى الهضبة (**بوروم ساريت**)، أو إلى ضاحية من ضواحى المدينة (**ماندابى**)، أو الخروج من القرية إلى المدينة (**رسائل من قريتى**)، أومن داكار إلى آنتيب (**الفتاة السوداء...**) . وبدلا من ذلك، قد يكون كل ما يلزم للحبكة هو وصول شخص يثير ركود المجتمع المحلى، كرجل عائد من الخدمة العسكرية (**كاباسكابو** لـ "عوماروجاندا")، أو غريب يظن الأهالى على سبيل الخطأ أنه المفتش الحكومى العام (**لامباى** لـ "ماهاما جونسون تراور")، أو شاب يثير الوعى الاجتماعى بقضية الشباب (**الكنيسة** لـ "جان-ميشيل تشيسوكو")، أو محرض سياسى يدافع عن الاستقلال (**تابا تابا** لـ "رايموند راجا أوناريفلو").

إن مجرد نقل شخصية من موضعها يخلق فى حد ذاته مادة كافية لقصة سينمائية تعزز الميل إلى الاستغناء عن الحبكة الفرعية. ويتضح الفكر الكامن وراء ذلك الميل بأجلى معانيه فى إجابة "عثمان سيمبين" عن سؤال وجه إليه عن سبب إهماله لعرض تناقضات نظام تعدد الزوجات فى فيلم **ماندابى**. قال "عثمان سيمبين":

أنا ضد تعدد الزوجات. لكن لم يكن غرضى فى ذلك الفيلم أن أعالج هذا الموضوع. ولو فعلت، لأثر ذلك بالسلب على وحدة الحدث فى الفيلم (٣).

نجد فى فيلم "سيمبين" حبكات فرعية كامنة تترك كما هى ساكنة بغير تطوير. فصعود نجم اللص يوازى أفول نجم الحاج فى فيلم **خالا**. لكن ذلك الصعود لا يرسم دراميا إلا رسما تخطيطيا غير محدد الملامح، ولا يتواجه الاثنان أبدا، بالرغم من أن اللص يحل محل الحاج فى الغرفة التجارية. وبالمثل، لا يتم تطوير خطة "إمباى" للاستيلاء على منزل خاله "إبراهيما" فى فيلم **ماندابى** تطويرا دراميا جيدا، حيث إن "إبراهيما" يظل إلى النهاية جاهلا بتورط "إمباى" فى تلك الخطة. وما يلفت الأنظار أكثر من ذلك هو الأسلوب الذى يظل به تاجر العبيد الأبيض، والمبشر الكاثوليكى شخصيتين هامشيتين طوال السرد الروائى الذى يلى ظهورهما فى الفيلم. وبالرغم من أهمية التدخل الأوروبى، إلا أن "سيمبين" يحافظ دائما على وحدة الحدث فى فيلمه، ويركز بصرامة على عملية الأسلمة.

وفضلاً عن وحدة بؤرة التركيز، يتضمن الاستطراد الخطى نظرة للزمن تراه تعاقبا، مجرد تطور زمنى: يحدث كذا، ثم يحدث كذا، ثم يحدث كيت.. وهلم جرا. فى البنية التى من هذا النوع قد تتراكم المتاعب والكوارث على الشخصية كلما تقدم السرد الروائى، دون أن يولد ذلك التراكم أى ترقب متشوق لما يلى. لتأخذ مثالا بسيطا على ذلك. فى لحظة من لحظات فيلم **ماندابى** يقترض "إبراهيما" ٢٠٠٠ فرنكا من عملة CFA بضمان سوار ذهبى تمتلكه زوجته الثانية، كان قد دفع لشرائه ١٥٠٠٠ فرنكا، ويمنحه من أقرضه المبلغ مهلة لمدة ثلاثة أيام لإعادة القرض مع أرباح قدرها ٥٠٠ فرنك، وإلا صادر السوار. من الواضح أن موقفا كهذا يمكن استغلاله (فى الطراز الهوليوودى من الأفلام الروائية مثلا) لبناء حالة ترقب، وتكثيف الدراما، وتعزيز توحدنا الوجدانى مع إبراهيما بتساؤلنا: "ما الذى سيفعله لصرف الحوالة المالية فى الميعاد كى يسترد السوار؟". لكن "إبراهيما" يذهب (فى الفيلم كما فى القصة الأصلية) إلى داكار، وهناك يضربه مساعد مصور فوتوغرافى بقسوة، فيلزم الفراش لمدة ثلاثة أيام، ولا نراه بعدها إلا وقد ضاع السوار، ويصبح ذلك الانقلاب مجرد كارثة من سلسلة الكوارث التى تلم به.

فى ذلك النوع من الأنساق الروائية، تأتى الأحداث الجديدة والاكتشافات على غير توقع تماما، وتفاجئ المتفرج والبطل على قدم سواء. لا يوجد فى فيلم **خالا**

ما يؤدى بنا إلى توقع إصابة الحاج بالعِنَّة، أ . أن المتسول هو الذى ارتكب سحر الخالا؛ ولا يؤدى انتحار "ديوواب ى م الفتاة السوداء.. إلى توليد أى نوع من التوقع لدى المشاهد (إذ تنفذ قرارها دون تردد)، كما لا يولد مثل ذلك التوقع القرار الذى يتخذه "مورى" بعدم الرحيل عن داكار فى فيلم **توكى– بوكى** لـ "ديوب مامبتى" (إذ يستدير مبتعدا عن السفينة فجأة وبلا توقع منا لذلك على الإطلاق). وحتى فيلم مثل **فينيى** لـ "سليمان سيسى"، وهو فيلم مختلف فى أسلوبه وموضوعه عما ذكرناه، يتابع خيوط حبكته المتنوعة المنسوجة بأسلوب زمنى خالص مماثل، دون محاولة لدفع عواطف "آنجا" نحو "باترو"، ابنة زوجها(بالرغم من إن "آنجا" تحاول فى الوقت نفسه إغراء "باه" صديق "باترو")، كما لا يحاول خلق توقع لما سيلى من أحداث من خلال عقاب الطلبة فى النهاية (إذ ينهار "سييدو" –صديق "باه"، وأحد أهم النشطين فى الحركة الطلابية – ببساطة فى لقطة تستغرق زمنا طويلا على الشاشة، بينما يخبرنا الفيلم أن "سييدو" كان مريضا قبل أن يسجن) .

وإذا كنا نجد لذلك التأكيد على الطابع التعاقبى للسرد، والإهمال النسبى للسببية فيه جذورا فى القص الشفهى، إلا أنه ليس طابعًا هابطًا على الإطلاق . قد تكون له صلة وثيقة حقا بالتطورات المعاصرة لسينما الفن الأوروبية، حيث ناضل المخرجون فى الستينيات للتخلص من جمود الصيغ الهوليوودية، بالطريقة نفسها التى حاول بها الأفارقة تحرير أنفسهم من قبضة الاستعمار الثقافى الجديد. فمثلاً، يمكن أن يصلح البيان الذى وصف فيه "هارولد بنتر" النهج الذى انتهجه فى فيلم **الحادث** الذى أخرجه "جوزيف لوزى" سنة ١٩٦٧ للتعبير عن عقيدة " سيمبين " فى فيلمى **ماندابى وخالا**. يقول "بنتر":

كم أكره سببيات الدراما. من نحن لنقول إن هذا قد حدث لأن ذاك قد حدث، وإن شيئا يأتى عاقبة لشىء آخر؟ كيف لنا أن نعرف؟ ما هو السبب المعقول الذى يدعونا لافتراض أن الحياة على هذه الدرجة من الانضباط والنظام؟ إن ما نعرفه بالتأكيد هو – على الأكثر – أن الأشياء التى حدثت قد حدثت بترتيب معين، وأى روابط قد نعتقد أننا نراها بين تلك الأحداث وبعضها البعض، أو الروابط التى قد

نختار أن نصنعها بين الحوادث ليست إلا مجرد تخمينات بحتة. إن الحياة أكثر غموضا مما تجعلها عليه المسرحيات (٤).

وعدا الطابع التعاقبى، فالتكرار من أبسط وسائل البناء القصصى؛ ويمكن أيضا أن نربط بين التكرار وبين الحكى الشفهى، الذى نجد فيه سلسلة من الحيل التى يلعبها محتال القرية على القرويين، أو نجد البطل يخوض اختبارات ومحنا متعاقبة. وقد تتنوع أشكال التكرار والازدواج فى العرض الشفهى للحكاية وفقا للظروف المحلية أو لاستجابة المستمعين. ويمكن أن تؤثر المصادفات التى تقع عرضا فى بنية الفيلم أيضا، كما حدث فى فيلم **ييلين**، إذ إن تكرار ظهور "سوما" و"بافينج" (اللذين يتعقبان "نيانانكورو" بمسدس سحرى) ترجع إلى وفاة الممثل "إسماعيل سار" (الذى قام بدور "بافينج") أثناء تصوير الفيلم. وقد عرض "سليمان سيسى" المشاهد التى صورها له ضمن نسخة عرض الفيلم كتحية لواحد من أفضل الممثلين الذين كان يحب العمل معهم. والتكرار النظامى هو المبدأ المنظم لمعظم الأفلام المبنية على مادة شفهية. ولا يدهش المشاهد كثيرا أن يتخذ بطل فيلم **المنفى** لنفسه ثلاث زوجات (تنجب له كل منهن ابنا)، أو أن يتعاقب استخدام "نيانانكورو" للسحر والمحاولة الفاشلة قبل مواجهته الخيرة لأبيه الشرير فى فيلم **ييلين**.

لكن نمط التكرار أساس أيضا لأفلام معاصرة وتاريخية معينة. فى فيلم **إنديانجانى** لـ "ماهما جونسون تراور"، ينقسم الحدث إلى نصفين منفصلين، ثانيهما تكرار فعلى لأولهما. "مامى" صبى يبلغ من العمر ست سنوات، نشأ فى أسرة تقليدية، ترسله أسرته إلى أحد الكتاتيب فى قرية مجاورة ليتعلم القرآن. وهناك يعامله فقيه الكتاب معاملة مريعة، تنتهى بربطه بالحبال، وضربه بوحشية، وتركه تحت أشعة الشمس الحارقة. يتمكن "مامى" من الهرب ويعود إلى منزله حيث تستقبله أمه بالترحاب. لكن عذابه يتجدد عودا على بدء؛ لأن أباه يعيده إلى الكتاب، بل يضربه أيضا أمام فقيه الكتاب. وفى تلك المرة، يصحب ابن الفقيه "مامى" إلى المدينة، حيث تستمر معاناته، إذ يرغم على العمل والتسول فى الطرقات، إلى أن تدهمه سيارة.

والدراسة السينمائية التى قام بها "سيمبين" للقهر الاستعماري فى فيلم **إميتاى** تقوم أيضًا على التكرار. يعرض لنا الفصل الافتتاحى لذلك الفيلم – الذى يسبق نزول العناوين، ويستغرق ١٧ دقيقة – الطرق التى يستخدمها الفرنسيون لتجنيد الأفارقة فى فيالق التريلرز. تلك الطرق عبارة عن مزيج من الوحشية (تجنيد من يتصادف مروره وحيدا بالإكراه) والضغط النفسى (ترك رجل مسن وهو موثق بالحبال فى ميدان القرية حتى يسلم ابنه نفسه للخدمة العسكرية). تنجح تلك الطرق، ويسير المجندون الجدد بخطوة عسكرية على أنغام نشيد **Marécal nous voilaé.** ينزل بعد ذلك على الشاشة عنوان مكتوب : "**وبعد عام**"، يليه عناوين الافتتاح، ثم تتكون آخر خمس وسبعين دقيقة من الفيلم من تكرار مطول للموضوعات والأساليب التى عرضت فى المشاهد التى سبقت عناوين الفيلم. لكن الفرنسيين يسعون هذه المرة للحصول على الأرز الذى جناه الفلاحون فى ذلك العام، ويتبعون للاستيلاء عليه خطة اعتقال نساء القرية وأُسَرِهِنّ فى الميدان حتى يسلم الرجال الأرز، كما يمنعون أيضا إقامة جنازة تليق بمقام الرئيس الميت قبل دفنه. وتثمر تلك الضغوط كما أثمرت ضغوط العام السابق، فيسلم الرجال الأرز لقوات الاحتلال، فلا يثابون على ذلك إلا بأن ترديهم تلك القوات قتلى رميا بالرصاص على الفور.

وحتى عندما يغيب التكرار الخالص، غالبًا ما نجد بنية لا تترابط أجزاؤها ترابطا وثيقا، بل تتعاقب فى الزمن فقط. وهكذا، تعمل الأربع وخمسون دقيقة الأولى (واحد وعشرون مشهدًا) من فيلم **فينيى** من خلال صراع الأجيال بعبارات اجتماعية صرف (رسوب "باه" فى الاختبارات، وتعاطيه للمخدرات، وعنفه، ومصالحته لـ "باترو"). ثم يدخل البعد السياسى للمرة الأولى مع المشهد الذى يعرض فيه الكولونيل "سانجارى" على ابنته منشور الطلبة الذى جاء فيه: "نريد قائدا أمينا وليس متربحا جشعا". وفى الخمسين دقيقة الأخيرة (عشرين مشهدًا) يصير الصراع حربا بين الطلبة والسلطات العسكرية. إن رؤية الزمن والسببية التى تكمن خلف استخدام الاستطراد الخطى، والتعاقب، والتكرار على نطاق واسع فى السينما الأفريقية تجعل تلك السينما تخلو من التلاعب المعقد بالزمن على النحو

المميز لأفلام هوليوود. إن بنية الفيلم المكون من ثلاثة فصول هى النظام الرئيسى الذى يمكن من خلاله التعبير عن طريق التلاعب بالزمان، كما يحدث فى أفلام هوليوود. تميز هذه البنية عددا من الأفلام التى تبدو فى الظاهر شديدة الاختلاف، مثل **كازابلانكا** ، **وقبلة المرأة العنكبوت، وشمال فى شمال غرب، وكرامر ضد كرامر** [٥]. فى هذه البنية الفيلمية يجرى التحكم فى استجابة المشاهدين من خلال نظام تنميط يكاد لا يختلف من فيلم إلى آخر. المعتاد أن يقع الحدث الذى يفجر بقية الأحداث (يدفعها للحركة) فى الدقائق العشر الأولى، وأن تأتى ذروة الفصل الأول (التى يعقبها غالبا تغير فى الاتجاه أو الموقع) فى بحر ثلاثين دقيقة. أما الفصل الثانى، الذى يستغرق ساعة أو أكثر، فهو أطول الفصول، وحبكته هى الأكثر تركيبا، وهو يؤدى إلى ذروة تعكس ذروة الفصل الأول، وإلى وقوع البطل فى أزمة شخصية. وفى الفصل الثالث الذى يتحرك بإيقاع سريع، ويستغرق ١٥-٢٠ دقيقة، يصعد الفيلم إلى ذروة أخيرة تحل الأزمة ، تتبعها خاتمة شديدة الإيجاز (٢-٣ دقائق).

وفيلم **توكى-بوكى** الذى أخرجه "ديوب مامبتى" هو أحد الأفلام الأفريقية الروائية القليلة التى تتضح فيها بنية الفصول الثلاثة. وقد اتهم النقاد الأفارقة ذلك الفيلم بأنه مسرف فى محاكاته للغرب، وهو اتهام ذو مغزى [٦]. يتكون الفصل الأول لذلك الفيلم من أحد عشر مشهدا، ويستغرق عرضه ٢٤ دقيقة، ويفصح عن نفسه بفعل اللغة المجازية للسلخانة التى تظهر فى مشاهد الافتتاح (ويتردد صداها فى تكرار صور العمة "أومى" وهى تمارس أحد الطقوس بذبح عنزة). ويبلغ الفصل ذروته بحدوث المضاجعة بين "مورى" و"آنتا"، واتخاذهما لقرار الذهاب إلى فرنسا. والفصل الثانى أطول من الأول (يستغرق عرضه سبعًا وثلاثين دقيقة، ويتكون من سبعة عشر مشهدًا). يقتفى ذلك الفصل خطوات الشابين فى محاولتهما الحصول على ما يلزمهما من مال، وتفتتح مشاهده بلعنات العمة "أومى"، وتختتم بتخيلات "مورى" للمدائح التى تنشدها عمته فى حمد مناقبه. ويدفع الفصل الثالث للحركة عندما يطلب "شارلى" الشرطة تليفونيا ليبلغهم بالسرقة التى تعرضت لها فيللته. وهذا الفصل مرصع بلقطات لسيارات الشرطة التى يحتمل أن تكون قد

خرجت لمطاردة الشابين. ولكن من الملحوظ إن الهوية المميزة لموضوع كل فصل هى أكثر ما يعطى كل فصل على حدة وحدته، وليس البناء المحكم هو الذى يفعل ذلك. تبدو تلك الهوية فى المزج بين صور الحب والموت فى الفصل الأول، وفى الحبكة الخيالية والتخيلات الوحشية فى الفصل الثانى، وفى التهديد بالاعتقال وواقع الانفصال فى الفصل الثالث.

تميل الأفلام الأفريقية إلى تبنى تنظيم بنائى خاص يحل محل البنية متعددة الفصول. ويصف "إمباى بوبكر تشام" تلك البنية بأنها تتميز بالميل إلى تقسيم الفيلم إلى مجموعتين من الثنائيات القطبية المتكاملة: مجموعة أولية، وأخرى ثانوية. وعلى مستوى السرد الروائى، يتطابق ذلك النسق مع نسق التقسيم الذى يميز تناول السينما الأفريقية للمكان إلى ثنائيات متعارضة كما رأينا من قبل. يشير تحليل "تشام" على وجه الخصوص بالرجوع إلى أفلام **إيميتاى**، **وخالا**، **وسيدو** لـ "عثمان سيمبين"، وفيلم **حصاد ٣٠٠٠ عام** لـ "جريما". والغرض من المجموعة القطبية الأولية – وفقا لتحليل "تشام"– هو تحليل وكشف "الطبيعة الواقعية للنظم التى تمارس القهر والاستغلال، وديناميكيات تلك النظم، التى قد تكون نظما رأسمالية، أو استعمارية جديدة، أو إقطاعية، أو مزيجا منها". والمجموعات الأولية بما هى كذلك " أقل اهتمامًا بالأفراد عنها بالممثلين الفرديين لنظام ما، أو لوجهة نظر معينة فى البشر والعلاقات". أما المجموعات القطبية الثانوية فهى على عكس المجموعات الأولية، لا تركز على النظم، بل على "التفاصيل والمضامين الداخلية (إنسانية كانت أم غير ذلك) لتلك النظم القاهرة والمستغلة [٧]".

تتضح جدوى تقسيمات "تشام" كأدوات تحليلية فورا لو طبقناها على فيلم **إيميتاى**. المجموعة القطبية الأولى فى كل من جزئى الفيلم هى التعارض بين قوات الاحتلال الفرنسى وفلاحى الديولا الذين تسعى قوات الاحتلال لاستغلالهم. ووسيلة الاستغلال التى تتبعها قوات الاحتلال فى الحالتين هى فصم عُرى وحدة عشيرة الديولا، والحصول على ما ترغبه عن طريق الضغط. فى مجموعة المشاهد التى تسبق نزول عناوين الفيلم، يستغل الفرنسيون ولاء القرويين والتزاماتهم

التقليدية، فيربطون أحد المسنين ويهينونه. ويعتمد الفرنسيون على المتمسكين بالتقاليد (ابنتى الرجل فى هذه الحالة) فى تحقيق مأربهم، فالابنتان تحثان أخيهما على التنازل عن تمرده الفردى، والتضحية بحريته مقابل تحرير والده. والسياسات التى ينتهجها الفرنسيون فى أهم أجزاء الفيلم مشابهة لذلك، لكنه أكثر مكرا، فهم يحتجزون النساء (زارعات الأرز وحارساته التقليديات) فى ميدان القرية كنوع من الضغط الذى يمارسونه على الرجال (وبذلك، تتكون مجموعة قطبية ثانوية: رجال ديولا / نساء ديولا). تظل النساء صامدات فى مقاومتهن العنيدة، حافظات لوحدة صفوفهن فى مواجهة الاستفزاز، وينفجرن بوصفهن جماعة مترابطة عندما يصاب صبى بطلق نارى يرديه قتيلا. لكن الرجال الذين انتابهم الرعب ؛ لأن آلهتهم فشلت فى حمايتهم من الفرنسيين، وأصابهم الاضطراب ؛ بسبب المهمة التى ألقيت على عاتقهم (فالأرز من مهام النساء وفقا للتقاليد)، ينفصلون ليكونوا مجموعة قطبية ثانوية أخرى (المحاربين/صانعى السلام). ومع هزيمة المحاربين، واستمرار الفرنسيين فى منع إقامة جنازة تليق بمقام الزعيم المتوفى، يستسلم الرجال ويحضرون الأرز. وهنا فقط، يتم رأب الصدع الذى فصل الرجال عن النساء، بفضل إنشاد النساء وهن يحتفلن بانتصار تحديهن بممارسة طقوس دفن الزعيم والصبى الصغير. ولكن ثورة الرجال التى تعقب ذلك ليست بذات جدوى، حيث إنهم قد سلموا الأرز بالفعل. ولا يؤدى رفضهم للعمل كعتالين إلا إلى إعدامهم. إذا نظرنا إلى فيلم **إيميتاى** حسب تلك الشروط فلن نجده فيلمًا فاشلاً كما يزعم "سيركو"، بل سيظهر بوصفه مثالاً عمليًا شاهدًا على أعمال القهر، خاليًا تماما من الموضوعات ذات الطابع الشخصى التى تفسد الأفلام التى تدرس الحرب بأسلوب هوليوودى.

- يطور "سيمبين" فى فيلمه التاريخى الثانى **سيدو** بنية مشابهة لفيلم **إيميتاى**، لكنها بنية أكثر تركيبا. يقدم "سيمبين" فى بداية فيلم **سيدو** احتمالات نشوء ثلاث مجموعات قطبية أولية (تطفل تجار العبيد البيض، والمبشرين: الكاثوليكيين منهم والمسلمين). لكن "سيمبين" لا يطور إلا مجموعة واحدة من تلك المجموعات تطويرا تاما، فالمبشر الكاثوليكى ليس له إلا تابع واحد، يقتل عندما يتولى الإمام مقاليد الحكم، بينما يختفى تاجر العبيد من الرواية عند النقطة نفسها (حوالى نصف ساعة

قبل نهاية الفيلم)، فتبقى مجموعة قطبية أولية وحيدة، هى فرض الإسلام على عشيرة **السيدو**. يخطف أحد رجال **السيدو** "ديور ياسين" ابنة الملك، فيؤدى ذلك الفعل مبدئيا إلى تشكيل جبهة تضم الملك، والنبلاء والإمام، ومن اعتنقوا الإسلام من الأهالى. تتكتل تلك الجبهة ضد عشيرة لا حول لها ولا قوة، لا تملك إلا الاحتجاج. وبالطبع، تنفر الأميرة من مختطفها. يتم التعبير عن التعارض بين الملك ورجل **السيدو** الذى خطف الأميرة عن طريق الحروب التى تمت بين الخاطف وبين البطلين "بيرام" و"ساكسوور" المبعوثين لقتله ("بيرام" / رجل **السيدو**، و"ساكسوور" / رجل **السيدو**). لكن بساطة رجل السيدو تحول محور التعارض المكون من رجل **السيدو**/"ديور" إلى تصنيف جديد (**رجل السيدو** +"ديور" /الإمام)، فينعكس الوضع بالتالى فى النهاية، عندما تصير "ديور" بطلة عشيرة **السيدو**، وتهزم الإمام. لكن قبل موت الإمام، تؤدى سياساته إلى تفكيك المجموعة الملكية (فصل "بيرام"، الوريث الجديد عن "ماديور"، الوريث السابق، ثم فصل النبلاء عن الملك). بذلك يصير الطريق ممهدا أمام الإمام لتولى مقاليد سلطته التى يبدو أنها لا تقهر، والتى وصل إليها عبر ليلة دموية شهدت تصفية منافسيه الاثنين، المبشر الكاثوليكى والملك. كل هذه الصراعات والتحالفات التى تبدل مواقعها لا تعبر عن تعاملات شخصية بقدر ما تعبر عن مواقع اجتماعية، ويتم من خلالها كشف قوة المجتمع التقليدى وثرائه الثقافى، ووحشية الغزاة المسلمين.

وفيلم **ساراوونيا** لـ "ميد هوندو" عمل مكمل لفيلمى **إيميتاى وسيدو** من أكثر من وجه، حيث إنه يؤرخ للمقاومة الباسلة التى قادتها ملكة قبيلة الآزناس الوثنية ضد القوات الفرنسية ذات التسليح الجيد بقيادة الكابتن "فوليه". توحد "ساراوونيا" شعبها، وتكتسب حلفاء جددا لنضالها (حبيبها المبعد، والمحارب "باكا"، و"دان زاركى"، ابن حاكم عشيرة الماتانكارى المسلمة المجاورة). لكن القوات الفرنسية تتفسخ باضطراد، حيث إن الطموح المجنون لـ "فوليه" ورؤيته التى يشوبها جنون العظمة للإمبراطورية تحدث صدعا بينه وبين القيادة العليا الفرنسية، وتؤدى فى النهاية إلى نشوب الصراع بين البيض وجنود التريلرز السود. وتتصاعد سلسلة المصادمات التى تكون المجموعة القطبية الثانوية عندما ينقلب "فوليه" على

تابعيه وزملائه من الضباط الفرنسيين، ويعاملهم بالضراوة التى اعتاد أن يعامل بها من يهزمهم. وعندما يحين انتهاء أجل "فوليه" على يد جنوده رميا بالرصاص، يكون قد تخلى بالفعل عن ولائه لرؤسائه، وقتل الكولونيل الأبيض الذى أرسلوه له ليدعوه إلى الالتزام بواجبه.

يسمح لنا وجود مفهوم المجموعة القطبية الأولية بوصفها العنصر الرئيسى فى النَّسَق الروائى بشكل عام بالإجابة عن السؤال الذى يطرحه "جيمس ليهى" : " ما الذى يفعله الطوارق فى قصة ساراوونيا والآزناس ضد فوليه والفرنسيين؟" (٨). بالرغم من عنوان الفيلم ، والمشاهد الافتتاحية التى تستعرض تربية الملكة لمدة ١٥ دقيقة ، إلا أن فيلم **ساراوونيا** لا يحكى قصة أميرة وأخبار شجاعتها الفردية الفائقة، فالمجموعة القطبية الأولية للفيلم عبارة عن غزو البيض لأفريقيا فى نهاية القرن التاسع عشر. وبذا، يضيف عددًا من العناصر إلى الرواية التى أعد عنها، وهى رواية كتبها "عبد الله ماماني". يضع الفيلم جهود "فوليه" فى سياق عريض من الغزو الأوروبى لأفريقيا عن طريق تضمنه لعناصر جديدة، مثل شخصية الكولونيل "كلوب"، الذى يجلب الأوامر لـ "فوليه" من القيادة الفرنسية العليا، والمشهد القصير الذى يصور جنديين بريطانيين يحرسان المدخل المؤدى إلى سوكوتو. لكن "هوندو" حريص أيضا على أن يرينا كل أنواع استجابات الأفارقة للغزو. من ثم، لا يقتصر "هوندو" فى فيلمه على إظهار الاستجابات التى وردت فى الرواية فقط –استجابات أنصار **ساراوونيا** (دان زاركى) والمتآمرين ضدها (أمير سوكوتو)، والسلبيين تجاهها (سيركين جوبير) – لكنه أظهر أيضًا استجابات من لم يمس النظام الأوروبى الجديد حياتهم إلا مسا هامشيا، لكنهم يخشون ذلك النظام الجديد الذى فرضه الأوروبيون (وبالذات الطوارق، تجار العبيد الذين لا يلعبون أى دور فى رواية "ماماني").

يمكن استخدام التقسيم نفسه إلى مجموعات قطبية أولية وثانوية لتحليل الأفلام التى تصور فى إطار أفريقيا المعاصرة. المجموعة القطبية الأولية فى فيلم **فينيى** هى بوضوح النضال من أجل التحرر من ربقة حكم عسكرى وحشى لا يعترف بأى كوابح (" أيها الأطفال الذين لا بلد لهم، يا أبناء الشيطان، كيف تجرءون على

معارضتنا؟ لا أنتم ولا أباؤكم ساعدتمونا على اعتلاء سدة الحكم، بل إن بنادقنا هى التى مكنتنا من ذلك"). أما التعبير المصوغ فى قالب مجموعة قطبية ثانوية فيوجد فى نوعين من الصراع السياسى (الطلبة ضد العسكريين، والسلطة التقليدية ضد الديكتاتورية العسكرية)، ويوازيه صراعان محليان ("سانجارى"/"باترو"، و"سانجارى"/"آجنا"). فبينما يظل "سانجارى" متصلبا طوال الفيلم ، حتى إنه يرفض الاعتراف بابنته عندما تعارضه ("لا محاباه، اقتلها لو أردت")، يكتسب الفيلم قوة مثيرة عن طريق التحولات التى تطرأ على خصوم الحاكم عندما تعصف رياح التغيير بالمجتمع (يتحول باه والطلبة عن تعاطى المخدرات إلى ممارسة النشاط السياسى، ويتخلى "كانساى" عن أساليبه التقليدية، ويلقى بنفسه فى المعمعة مع المحتجين الصغار مستسلما لمصيره معهم، وتجهر كل من باترو وآجنا بالاحتجاج ضد السلطة الأبوية).

وبينما يتم طرح المجموعات القطبية الأولية -القطبيات المفاهيمية الكبرى- منذ البداية (حيث إنها جزء لا يتجزأ من التاريخ والمجتمع الأفريقيين)، يتضح لنا من تلك الدراسة إن المجموعات القطبية الثانوية -خبايا البشر كما تظهر فى أفعالهم وردود أفعالهم- يجرى خلقها كلما تقدم السرد الروائى. تسمح تلك البنية بالتفاعل الحاد بين المتناقضات على مستوى السرد الروائى، فضلاً عن تفاعلها على مستوى المكان. ولا يضطر الفيلم إلى الركون للسكون بأية حال من الأحوال، ويمكن للمخرج أن يتحكم فى الإيقاع والمكان كلما تكشفت أحداث القصة عبر الزمان عن طريق القطع بين المجموعات القطبية. لكن غياب الحبكة الفرعية يعنى عدم إضافة أية مواد قصصية للسرد الروائى. قد تنغلق القصة على نفسها بسبب ذلك، مما قد يسبب ركود السرد وعجزه عن التوصل إلى حل مُرْضٍ فى بعض الأحيان. ومما يعزز ذلك التأثير، بؤرة التركيز التى تفضلها السينما الأفريقية خاصة - إبراز المجموعات القطبية الأولية المكونة من الأقسام الاجتماعية أو القوى التاريخية التى تتحرك ببطء (لو تحركت أصلا) بحكم تعريفها لتحتل موقع الصدارة من الفيلم. وكما رأينا، يعبر الفيلم إلى حد بعيد عن تلك المجموعات من خلال المنطق المكانى لا الزمانى. لا يوجد فى ذلك النوع من التنميط السردى

الشامل ما يولد دافعا ملحا عميقا نحو الوصول إلى حل، كالدافع الذى يميز طرق السرد القصصى بالأسلوب الهوليوودى. لكن ذلك الدافع نفسه لا ينفصل عن تعريف هوليوود الخاص للبطل الفرد، والثقافة الأفريقية –كما سنرى فيما بعد– تظهر فيها عوامل تخص علاقة الفرد بالجماعة الاجتماعية.

الفرد والجماعة :

وضع "طاهر الشريعة" صياغة جديدة للعلاقة الأفريقية المتميزة بين الفرد والجماعة، وهو يؤكد أننا نجد فى السينما الأفريقية الحقة :

أن الفرد يزاح دائما إلى الخلفية، وأن البطل فى الأفلام الأفريقية –الثرية بالشخصيات بالمعنى الكلاسيكى– لا يشغل موقع الصدارة أبدا؛ فالشخصية الرئيسية فى الأفلام الأفريقية هى الجماعة، النزعة الجمعية دائما، وهذا هو الشىء الجوهرى (٩) .

ليس هدفى هنا هو اقتفاء أصول العلاقة بين الفرد والجماعة فى التاريخ الأفريقى، ولا اختبار مفعولها فى الثقافة الأفريقية. إن ما يهمنى هنا هو مجرد فحص ما إذا كان من المحتمل أن تساعدنا تلك العلاقة على إنفاذ بصيرتنا إلى داخل الصياغة المتميزة للنهج الأفريقى فى السرد الروائى الفيلمى. وإذا نظرنا فى هذا الضوء إلى ما أكده "الطاهر شريعة" فى العبارة المذكورة أعلاه، لقدم لنا هذا التأكيد ثالث العناصر الرئيسية فى بنية السرد الروائى بالأفلام الأفريقية، حيث إنه يحدد على المستوى الاجتماعى تأثيرات النظام الذى رأيناه بالفعل وهو يبرز النسق المكانى إلى المقدمة، ويضمن الأولوية للمجموعات التى تحدد القوى الاجتماعية الاقتصادية الكبرى. لابد أن يؤدى التركيز على الأماكن الجغرافية (كالمدينة والقرية) ، واستخدامها لخلق فضاءات مفاهيمية (الحداثة والتقاليد) إلى التركيز على الجماعة ، حيث إن الجماعات (البرجوازية الصغيرة والفلاحين) هى التى تشغل تلك الأماكن الجغرافية ماديا ، وتجسد المفاهيم المتعارضة التى تمثلها تلك الأماكن.

وبالمثل ، يؤدى التركيز على موضوع متسع (كالنضال ضد المستعمر) بوصفه مجموعة قطبية أولية فى السرد الروائى إلى تحويل بؤرة التركيز بعيدا عن الفرد (الذى يصير بلا حول ولا قوة فى مثل هذا النضال)، ويركزها على النزعة الجمعية (التى تملك وحدها إمكانية تجسيد القوة أو تقديم مقاومة فعالة).

يخلق التركيز على العناصر الثلاثة المنسجمة تماما مع بعضها البعض – وهى عناصر المكان، والمجموعة القطبية، والجماعة – نظاما متماسكا للسرد الفيلمى الروائى الأفريقى. لكن ذلك النظام يتجه إلى إثارة عدم الفهم لدى من يعتبرون إجراءات هوليوود الطريقة الوحيدة فى السرد القصصى الفيلمى، حيث إن ذلك النظام الأفريقى مناقض تمامًا للافتراضات الكامنة خلف تلك الإجراءات الهوليوودية. فبينما يبدأ السرد الروائى فى الفيلم الأفريقى وينتهى بكيانات جمعية (الفضاءات الاجتماعية، والقوى الاقتصادية الاجتماعية، والجماعات البشرية) تركز إجراءات هوليوود بالكامل تقريبا على البطل الفرد. فالإنسان فى أيديولوجية هوليوود فرد حر، قادر على الحركة بناء على اختياراته الشخصية. وأيا ما كانت الأخطار التى تحيق بحركة البطل، تظل له حرية الاختيار. تنظر تلك الأيديولوجية للإنسان، ذكرًا كان أم أنثى، على أن كيانه يتضمن حصيلة أفعاله التى قرر الإقدام عليها بمحض إرادته الحرة. ومن المؤكد أننا نحكم على شخصيات هوليوود ونتقمص حالتها وجدانيا من خلال قراراتها التى تتحول إلى أفعال. يمكن تعريف هذين النظامين المختلفين بأنهما بنية مكونة من تشابك ثلاثة مستويات. لكن بينما تعمل بنية السرد الروائى فى الفيلم الأفريقى المكونة من المكان، والمجموعة القطبية، والجماعة البشرية على مستوى جمعى، يتم دمج الداخلى، والشخصى، والاجتماعى معًا داخل نفس البطل الفرد فى البنية الهوليوودية .

وفيلم **إيميتاى** لـ "سيمبين" فيلم مهم ذو شأن ؛ لأنه يقوم إلى حد بعيد بالنسبة لما تلاه من الاستكشافات الفيلمية للتاريخ الأفريق المقام نفسه الذى يحتله فيلم **بوروم ساريت** بالنسبة للفحوص الفيلمية للمجتمع الأفريقى. ويمكننا أن نرى خطوطا عامة واضحة للبنى الأساسية التى ستطورها الأفلام التالية لهما. يترجم

فيلم **إيميتاى** التقسيم التقليدى للعمل (النساء يزرعن الأرز والرجال يعملون كمحاربين) إلى لغة مكانية (النساء يخبئن الأرز فى الغابة، ويتم أسرهن فى ميدان القرية، بينما يحبس الرجال فى الضريح ويدخلون فى جدل مع الآلهة الذين يبدو إنهم قد تخلوا عن الرجال). أما التناقض الأولى بين المستعمِر والمستعمَر فيعرض فى المكان العام للقرية (شد وثاق المسنين فى المشاهد التى تسبق نزول عناوين الفيلم، ثم احتجاز النساء)، ويؤدى إلى إثارة عدد من التناقضات الثانوية. وحيث إن "سيمبين" لا يهتم كثيرا بالحبكات الفرعية، فقد تجاهل بعض التناقضات الثانوية الكامنة المدهشة (مثل التناقض بين الضابط الأبيض والجنود السود). أما التناقضات التى طورها "سيمبين" فتشمل جماعات كبرى من القرويين (رجال/نساء، ثم محاربين/دعاة سلام). ولم يسمح "سيمبين" أبدا للمسائل الشخصية أن تشوب نقاء التقسيمات الأولية إلى أماكن، ومجموعات قطبية، وجماعات بشرية؛ مما أدى إلى تجاهل الشخصيات التى لو نظرنا إليها بشروط هوليوود لبدت أكثر الشخصيات أهمية من وجهة نظر الدراما، حيث إنها تدمج فى ذاتها الصراع الرئيسى. وهكذا، بعد أن يتخلى الشاب الذى ظهر فى المشاهد التى تسبق نزول العناوين عن تمرده الفردى، يختفى فلا نراه بعدها أبدا، فلا نلتقطه من وسط جماعة المجندين وهم يسيرون خارجين من الكادر. كما أن ردوده على الحديث الذى وجهه إليه الضابط الفرنسى بعد ذلك قائلا : "إن فرنسا تمنحك شرفا عظيما" تمضى هباء دون أن تسجل . والأكثر أهمية هو رفض "سيمبين" لتطوير شخصية السيرجنت "بادجى" فى القسم الرئيسى للفيلم حيث إن "بادجى" رجل ذو ولائين منفصلين (افتراضيا)، فالفرنسيون يعتبرونه أفضل ضباطهم غير المكلفين، لكنه أيضا من سكان القرية الأصليين.

أما فيلم **فينيى** لـ "سليمان سيسى" فيطور شخصيتيه الرئيسيتين، "باترو" ابنة الحاكم وحبيبها "باه" بشروط ذات طابع أكثر شخصية. من المفترض أن ما يؤثر فى "باه" ويدفعه للتحول إلى العسكرية هو صوت صديقه المقرب "سييدو" (بالرغم من أن الفيلم لم يصرح بذلك علنا أبدا). وتعبر "باترو" عن تمردها بشروط ذات طابع عائلى: ("إنى أرى الآن بمزيد من الوضوح، وأعرف أن احتياجاتنا مختلفة، بل إنى

لأتعجب من أن الدماء التى تجرى فى عروقنا واحدة"). وآخر ما تقوله "باترو" لوالدها فى الفيلم ينم عن باعث شخصى جدا: ("إنك لا ترغب فى أن تدعنى أعيش مع الرجل الذى أحبه"). من الواضح أن مثل تلك الدوافع يمكن ربطها بالدوافع التى ترد فى الأفلام ذات الأسلوب الهوليوودى. لكن أى فحص لمجمل بنية فيلم **فينيى** يرينا تهافت أى تفسير للفيلم من مثل هذه الوجهة الشخصية البحتة. يترك الفيلم حياة جميع الشخصيات الرئيسية معلقة. فـ "آجنا"، الزوجة الثالثة للحاكم، تختفى ببساطة قبل نهاية الفيلم بحوالى ثلاثين دقيقة، وتلحق بها "باترو" بعد عشر دقائق، فتختفى هى الأخرى. أما المواجهة النهائية فتحدث بين الحاكم، الكولونيل "سانجارى"، و"كانساى"، جد "باه". لكنا نرى "كانساى" فى النهاية يسير متجها خارج الإطار وسط جماعة من الشباب يهتفون بشعار واحد، هو: "كانساى، كانساى"، بينما تترك نتيجة لقاء "سانجارى" بالرئيس مفتوحة . ويطلق سراح "باه" من سجنه، لكنه يختفى ببساطة من الكادر بتركيز عدسة الكاميرا على قضبان وجدران السجن. وحتى اللقطة الأخيرة للفيلم – وهى صدى لحلم "باه" بالاتحاد بـ "باترو"– تصور الصبى الصغير الذى سقاهما الماء من قرعة جافة، لكنها تتجاهل الحبيبين. من الواضح أن فيلم **فينيى** يستحيل فهمه فهما تاما إلا بقدر رؤيتنا لتلك الشخصيات بوصفهم ممثلين لمختلف الجماعات المنخرطة فى صراع القوى، لا بوصفهم شخصيات فردية تحمل كل ثقل السرد الروائى على عاتقها.

بافتراض ذلك التركيز على الجماعة فى الفيلم الأفريقى، فإن بطله يفتقر تماما إلى قدرة الفرد الذاتية على اتخاذ قراره بنفسه، على النحو المعهود فى الفيلم الهوليوودى. وفى كل الدراسات الفيلمية للمجتمع والتاريخ الأفريقيين لا توجد فعليا أية إمكانية للفصل بين القيم والجماعة. يتميز البطل بالضرورة بعلاقته بالمجتمع، الذى قد يكون جزءا من مجموعة قطبية، ولكن القيم تتموضع فيه وحده (مثل التقاليد/الحداثة الاجتماعية). والشخصية التى تنبذ قيم المجتمع أو تنفصل عنها دون أن تتاح لها فرصة الالتحاق بجماعة معارضة يحكم عليها بالفناء. فـ "ديووانا" فى فيلم **الفتاة السوداء**... ، وبطل فيلم **رجل من مكان آخر**، والأمهات فى فيلم **ويندكونى** (وربما فى فيلم **ييلين**) يموتون جميعا فى عزلة. وتدفع "فانتا"

فى فيلم **جيلى** لمحاولة الانتحار، و"كومبا" فى فيلم **رسائل من قريتى** وبطلة فيلم كودو التى صارت رمزا لعشيرتها تنهاران عندما تنفصم أواصر صلاتهما بعشيرتيهما. وهناك شخصية مهمة بشكل خاص فى هذا السياق، هى شخصية "ماديور فاطم فول"، ابن أخ الملك فى فيلم **سيدو**، الذى يثور عندما يعرف أنه لم يعد وريثا وفقا للشريعة الإسلامية، فيتنازع بعنف مع الوريث الجديد "بيرام"، ويسب الملك، ويتنكر بعنف لعقيدته التى اعتنقها. لكن بالرغم من ارتداده إلى حظيرة **السيدو**، فقد أبعد الآن عن أى دور فى العشيرة، ولم يعد له إلا أن يصير مراقبا لمصائر بطلى الملك، وتذهب كلماته فى مجلس شورى الملك أدراج الرياح ويعيرها الملك أذنا صماء. وبالرغم من أن "ماديور فاطم فول" يجسد الكثير من أهم أوجه الصراع فى الفيلم، إلا أنه يختفى ببساطة عندما يعتلى الإمام سدة الحكم قبل نهاية الفيلم بخمس وأربعين دقيقة، إذ صار منذئذ مجرد فرد لا يمثل إلا نفسه، ولم يعد له أى دور ليلعبه ممثلا لجماعة.

ومن النتائج الطبيعية للحكم بالفشل على الفرد الذى تنقطع صلته بعشيرته، التركيز على الجماعة بوصفها المصدر الوحيد للتجديد. وفى أفريقيا -كما فى معظم أنحاء العالم- يرجح أن تكون الرسالة التى يحملها الفيلم الذى يتناول المجتمع المعاصر إيجابية إذا لعبت شركة الإنتاج التابعة للدولة الدور الأكبر فى تمويله. لكن الملحوظ فى الأفلام الأفريقية التى أنتجت فى ثمانينيات القرن العشرين بتمويل من الدولة أن مصدر تجديد النهضة لم يكن أبدا فردا واحدا. ففى فيلم **المتعاونون** الذى أخرجه "آرثر سيبيتا" سنة ١٩٨٣ نجد المتطوعين للمعاونة فى برنامج للتنمية القروية فى الكاميرون جماعة من الطلبة الأثرياء. وفى فيلم **أيام العذاب** الذى أخرجه "بول زومبارا" سنة ١٩٨٣ يتحد شباب قرية من قرى بوركينا فاسو فى مواجهة تكاسل كبار القرية، ويحفرون بئرا هم فى مسيس الحاجة إليها. وفى فيلم **الاختيار** الذى أخرجه "إدريسا أويدراوجو" سنة ١٩٨٧ تقوم أسرة عن بكرة أبيها بوصفها وحدة واحدة لتبنى لنفسها حياة جديدة بدلا من مجرد القعود انتظارا للمعونة الغذائية. ونجد فى فيلم **موريتونيجا**، أول فيلم روائى

تم إخراجه فى غينيا بيساو للمخرج "فلورا جوميز" سنة ١٩٨٨ مجتمعا بأكمله يعيد بناء نفسه بعد نجاحه فى نضاله الباسل المرير ضد المستعمر البرتغالى.

وفى أى صدام بين جماعات اجتماعية لا تسفر أية محاولة للقيام بدور الوسيط عن نجاح عموما، سواء كان ذلك فى حالة الصبيين الصغيرين اللذين يساعدان النساء اللاتى احتجزهن الفرنسيون فى فيلم إيميتاى، أو العم الذى يحاول حل الصراعات العائلية فى فيلم **جيلى**، أو رجل **السيدو** الذى يخطف "ديور ياسين" فى محاولة لإرغام الملك على تغيير رأيه، أو جنود **التريلرز** الذين يسعون إلى مفاوضة الجنرال المختطف فى معسكر **كامب دى ثياروى**، أو المهندس الذى يحاول التوسط بين العمال والإدارة فى فيلم **بارا**. لكن بالرغم من صعوبة مهمة التوسط لا يوجد ما يستدعى اليأس. هذا ما توضحه لنا الدراسة الساحرة التى قدمها لنا "إدريسا أويدراوجو" عن النشأة والنمو معا فى مجتمع ريفى فى فيلمه **يابا** سنة ١٩٨٩. يعنى الفيلم إلى حد بعيد بالتفاعل المرح بين "بيلا" وابنة عمه الصغيرة "نويوكو" وما بينهما من تنافس طفولى. ومن المشروعات التى يخطط بيلا لتنفيذها إعادة دمج المرأة العجوز "سانا" التى تعيش على أطراف القرية فى المجتمع، وهى امرأة يعتبرها الجميع ساحرة. يتغلب بيلا على مخاوفه، و"يتبنى" المراة العجوز، ويسرق دجاجة من أجلها، ويناديها يابا (ياجدتى)، ويعدها بإعادة بناء كوخها الذى احترق. وعندما ترد "سانا" الجميل لـ "بيلا" بمساعدتها للصغيرة "نويوكو" عندما تمرض، ينتصر "بيلا" لها، حتى على أمه، التى ترسل معه طعاما للمرأة العجوز. لكنه يصل إلى كوخها ليجدها ميتة. وعندئذ فقط تتكشف لـ "بيلا" (وللمشاهدين) حقيقة "جريمة" "سانا": لقد ماتت أمها وهى تلدها، وتبعها والدها بعد فترة قصيرة. وبذا، لم تجد" سانا" اليتيمة مكانا لها فى المجتمع فى إطار علاقات قربى.

وبالرغم من ضآلة أو غياب أية علامة دالة على تأثير الحكى الشفهى على طراز السرد القصصى فى فيلم **يابا** ، إلا أنه يشترك مع أفلام مثل **بيلين** ، **وويندكونى** خاصة فى التركيز على الأبطال الصغار الجذابين، وإطار القرية الخالد، وعلى مناخ أخلاقى لا يوقع اللوم تلقائيًا بالنساء الضالات أخلاقيا (نرى هنا تعاطفا مع زوجة سكير القرية التى تتخذ لنفسها عشيقا عندما يفشل زوجها فى

تلبية احتياجاتها). لكن بالرغم مما فى فيلم يابا من ثراء عاطفى، فإن البطل لا يتمكن من إعادة سانا إلى أحضان المجتمع.

وبالرغم من ذلك، يمكن من حين إلى آخر إعادة دمج فرد معزول، ففى فيلم **رسائل من قريتى** يتمكن "إنجور" من الالتحاق مرة أخرى بمجتمع القرية بعد وقوعه أسير سحر داكار غير المثمر. وفى نهاية فيلم **الكنيسة**، يتطلع "آدوكى" اللامنتمى إلى بناء مستقبل مع "آتسونو"، فيفلح الأرض بدلا من العمل لحساب القسيس الأوروبى. وبالمثل، يجد "دان زاركى" و"باكا"، حليفا "**ساراوونيا**"، عشيرة ملائمة لهما فى مراتب جيشها. لكن الغزوات الفردية للمدينة أوللخارج لا تؤدى عموما إلا إلى مأساة، سواء كان سبب ذلك الغزو العمل (**بوروم ساريت**) أو الخدمة العسكرية (**كاباسكابو**)، أوالدراسة الجامعية (**جيلى**). وبطلة فيلم "سيمبين" المبكر **نيابى** هى بالضبط البطل الفرد الذى يتوقع له مستقبلا إيجابيا بعد طردها صفر اليدين من المجتمع (لكن لابد أن نلحظ إن هذا الفيلم يسرد قصة نشرت بالفعل فى فرنسا دون أن يدخل عليها أى تغيير).

ونتيجة للضعف العام للفرد، تكون شخصيات الأفلام الروائية الأفريقية عامة ممثلة لقيم جماعة اجتماعية معينة، وما ينتهى إليه هؤلاء الأبطال لا يعبر عن مصير شخصى بقدر ما يعكس استمرار حياة قيم الجماعة فى مجتمع منقسم شقه الاستعمار، أو مازال يحمل بصمات آثار الاغتراب حتى بعد الاستقلال. فالعميل الذى يغرى بوروم ساريت بالدخول إلى الهضبة، وسائق السيارة الذى يقتل "مامى" فى فيلم **إنيانجانى**، و"إمباى" الخائن فى فيلم **ماندابى**، كلهم فى أمان بصفتهم أعضاء فى شريحة البيروقراطية المتفرنجة. ومقابل ذلك، يجد كل من الرئيس المحارب "دجيماكو" فى فيلم **إيميتاى**، والجد "كينساى" فى فيلم **فينيى**، و"سوما"، الأب الشرير لـ "نيانانكورو" فى فيلم **ييلين** أن الآلهة (ومن ثم القيم) التى عاشوا لها قد عفا عليها الزمن. ويشير مصير الحاج فى فيلم **خالا**، ودعوة الكولونيل "سانجارى" لإقرار النظام فى فيلم **فينيى** إلى هشاشة وضعيهما، أحدهما بوصفه بورجوازيا صغيرًا حضريًا طموحًا يعمل دون رأسمال مستقل، والآخر بوصفه رجلاً عسكريًا فى وضع تتجمع كل خيوط القوى فيه فى النهاية فى الرئيس. لكن فى كل

حالة من حالات هذه الأفلام لابد من قراءة السرد الروائى الفيلمى بوصفه تعبيرا عن رأى المجتمع بصفة عامة ، لا عن الاهتمام بمصير فرد، ذلك إذا أردنا أن نرى بنيتها واضحة ومتماسكة. وينعكس تنميط الأبطال فى الأفلام الأفريقية، الناتج عن دورهم الممثل للجماعة، انعكاسا واضحا فى الأزياء، إذ يتحدد الوضع الاجتماعى للشخصيات فورا باختيار الأزياء التى يرتدونها: المعطف التقليدى الفضفاض الذى يرتديه "إبراهيما" فى فيلم **ماندابى**، والنظارات القاتمة التى ترتديها "الأشباح" فى فيلم **نيليسيتا**، والأصباغ والريش اللذين يضعهما "تاجانجا" فى فيلم **الكنيسة**، والتباين بين الزوجة القديمة التقليدية "آدجا" فى معطفها الأفريقى والزوجة الثانية المتحذلقة "أومى" فى ردائها الأوروبى، والابنة المتفتحة الذهن "راما" فى سروالها الجينز فى فيلم **خالا**، وهلم جرا. يندر أو ينعدم هنا وجود أى التباس. وإذا تغير الزى، فإنه لا يتغير انعكاسا لتطور شخصية الفرد وفقا لما رسمته الحبكة (كما يحدث فى الحبكات التى تؤرخ مثلا لصعود نجم قاطع طريق فى فيلم من أفلام الجريمة الهوليوودية) (١٠)، بل يتغير كنوع من الانقلاب الاجتماعى الشامل. إننا لانرى النشال فى فيلم **خالا** إلا ثلاث مرات: عندما يسرق النقود، وعندما يشترى البذلة الإفرنجية، وعندما يُدعَى للانضمام إلى الغرفة التجارية. وبالمثل، عندما يسرق "مورى" و"آنتا" ملابس من منزل "تشارلى" فى فيلم **توكى-بوكى**، ينتقلان على الفور ليصيرا المتحذلقين اللذين حلما بأن يكوناهما. وفى فيلم **خالا** ينفصل المقاولون انفصالا تاما عن مجتمعهم تَوًّ أن يخلعوا ثيابهم الأفريقية. كما أن احتراق المعطف التقليدى الخاص بـ"كانساى" فى فيلم **فينيى** خطوة لحظية، لكن لا رجعة فيها.

يتضمن التركيز على الجماعة آثارا مهمة على البنية الروائية، من حيث السرعة الإيقاعية والقيم. أما أثره على السرعة الإيقاعية للفيلم فيتمثل فى إبطاء الإيقاع ورتابته، حيث تتغير الجماعة ببطء عبر الزمن. ويتضح ذلك بوضوح فى فيلم **إيميتاى** ، حيث لا يتغير المستعمرون على الإطلاق ، وتظل أهدافهم واضحة ، ولا يحيدون عن خطة عملهم طوال الفيلم. وتحافظ نسوة الديولا على ثباتهن، فيتحملن كل ما يلحق بهن من إهانات وهن رابطات الجأش، قبل أن ينتهى بهن

الأمر إلى القيام بحبكة التمرد الوحيدة الأخيرة. والتغيرات التى تحدث فى صفوف الرجال أكثر ديناميكية، لكنها تظل محدودة جدا، إذ يمتشق بعضهم أسلحته ويتردد البعض الآخر، لكنهم يستسلمون جميعًا بعد هزيمتهم، ولا يقـومون إلا بحركة تحدٍّ لا طائل من ورائها. من الواضح أن **فينيى** فيلم عن التغيير ("توقظ الرياح أفكار الإنسان"). لكن التغيرات الفعلية ضئيلة بسبب تركيز الفيلم على الرموز الممثلة للجماعة لا الأفراد الأحرار نظريًا.

والكولونيل "سانجارى" لا يحيد عن موقفه إطلاقا (بالرغم من أن الوزير يحثه على التصرف بطريقة مختلفة)، والطلبة يحرضون على تمرد ينتهى بهزيمتهم الشخصية واستسلامهم (بالرغم من أن ذلك قد ينتهى بانتصارهم خارج قيود السرد الروائى)، و"كانساى" وحده هو الذى يتغير تغيرا جوهريا بقبوله لفكرة عجز الآلهة القدامى، ووضع مصيره وسط الشباب ذوى العقلية السياسية.

يحد التركيز على الجماعة أيضًا من مدى الدور الذى يمكن أن يلعبه البوح بالقيم والكشف عنها، إذ يمكن لذلك الكشف أن يلعب دورا مهمًا فى السرد الروائى، حيث إن القيم تتجسد فى الجماعة علنا. فى فيلم **إيميتاى**، المحتلون يحتلون، وأفراد المقاومة يقاومون، والمترددون يترددون ويضيعون. وفى فيلم **فينيى** يثور الشباب ضد القيم التسلطية للكبار. والكبار إما أن يقاوموا مقاومة عمياء (الكولونيل "سانجارى") أو ينضموا للقوات بروح جديدة (كانساى). وفى فيلم **سيدو**، يفرض الإمام إرادته دون أية ذرة من الشك فى نفسه. وحيث إن الملك والنبلاء قد تحولوا بالفعل عن عقيدتهم، يبقى معشر **السيدو** فى حالة اضطراب واستسلام للقدر، فيتحول معظمهم عن عقيدته، عدا الخاطف (الذى يقتل)، وأسرة تختار المنفى. وتصعب رؤية الأثر بعيد المدى الذى سيترتب على ذبح الإمام بيد "ديور ياسين" (١١).

أكدت التطورات التى حدثت داخل المجموعات الثانوية –التى كان بإمكانها أن تجلب شيئا جديدًا – على القيم التى كانت معروفة منذ البداية، والتى جرى التعبير عنها بالفعل فى كل من تعارضات المجموعة القطبية الأولية، والقطبية الثنائية للمنطق المكانى. وحيث إن الشخصيات الدرامية ليست أفرادا أحرارا فى

اختياراتهم الشخصية على المستوى النظرى ، لكنهم ممثلون لجماعات معينة يجسدون قيمها، يستحيل أن نجد فى نظام السرد فى الفيلم الروائى الأفريقى أى صدى لروح الفيلم الهوليوودى، وهى بناء شخصية البطل الفرد عبر الزمان فى علاقته باعتناق قيم تنكشف بتكشف خفايا السرد الروائى.

لم يصحب ظهور السينما الروائية الأفريقية إصدار بيانات أو تصريحات جماعية بتلك المناسبة، لتنادى بالالتزام بسلوك معين، أو بانتهاج نهج معين فى تناول الواقع. وقد أبدى المخرجون فى مؤتمراتهم المختلفة التى عقدوها فى واجادوجو ونيامى، وغير ذلك من الأماكن اهتماما شديدا بالمسائل العملية، كالميزانية، والتوزيع، وعلاقاتهم بحكومات بلدانهم، ومصادر التمويل الأجنبى. وبالمثل، اهتمت معظم الكتابات التى تناولت السينما الأفريقية بموضوعات الأفلام ومحتواها، بما يدور حوله الفيلم. ولكن كما رأينا فى الفصول السابقة، يشترك مخرجو الأفلام الأفريقية فى خلفية واحدة، وقد أدى بهم الضغط الواقع عليهم بفعل السياق الذى يعملون فى إطاره رغما عنهم إلى أن يروا الواقع الأفريقى بنفس العين، ويحكوا القصص الأفريقية بالطريقة نفسها، فابتكروا طرقا لإعطاء صوت مباشر للأفارقة بتبنيهم لأساليب الإخراج التسجيلى التى تم تطويرها فى الغرب. ولم تقع معالجاتهم للقصص المأخوذة عن الحكى الشفهى التقليدى فى شرك تصوير عصر ما قبل الاستعمار فى أفريقيا على أنه عصر ذهبى أسطورى، بل جددت الأفلام فى الشكل، وطورت بنية أسلوبية بنيت عن وعى بحيث تسمح بظهور الحاجة إلى التغيير الاجتماعى على الدوام. قد يكون المخرجون ممن درسوا فى الخارج، لكنهم عندما يسردون قصصا عن مجتمعاتهم لا يقلدون أساليب الواقعية الإيطالية الجديدة مثلاً تقليدا أعمى. نرى فى تصوير الواقع المكانى فى الأفلام الأفريقية استجابة محددة وأصيلة لمشكلات رسم صورة للمجتمعات المنقسمة على أنفسها، والتى تمر فى الحين نفسه بعملية انتقال إلى مستقبل ما زال غير مؤكد. وبالرغم من أن الأفلام المستوردة تسود الشاشة الأفريقية، وتصور أبطالا ملحميين يؤدون أعمالا فذة لا يصدقها عقل، غير آخذين فى اعتبارهم أية قيود اجتماعية قد تعرقل مسيرتهم، إلا أن المخرجين الأفارقة قد أبدوا رفضا عاما لافتا للأنظار لمعالجة البطل الفرد

بوصفه قوة دافعة للسرد الروائى، فلا يمكن للأفراد أن يزيدوا عن كونهم ممثلين للجماعات أو للعشائر التى يعتنقون قيمها. وفى المجتمعات التى ما زالت تناضل لتحقيق الحكم الذاتى اقتصاديا وثقافيا، لابد أن تكون القوة الأولية التى تشكل أية دراسة فيلمية روائية للتاريخ أو للمجتمع هى القوى الاجتماعية الاقتصادية العريضة التى تجعل الفرد الوحيد ضعيفا بلا حول ولا قوة.

الهوامش

(١) Serceau. D. 1975a. p. 43.

(٢) Cham. 1984. p. 84.

(٣) Hennebelle and Ruelle. 1978. p. 117.

(٤) Taylor. 1966. p. 184.

(٥) أدين كثيرًا بالتحليل الذى توصلت إليه لبنية القصة الهوليوودية لحلقات البحث التى عقدها المنبر الدولى بلندن سنة ١٩٨٩، وتحدث فيها روبرت ماك كى .

(٦) Cheriaa. 1985. p. 110. ، وإذا أردت الاطلاع على رأى معارض انظر: Gardies and Haffner.1987.p.174.

(٧) Cham. 1984. p. 84.

(٨) Leahy. 1988. p. 8.

(٩) Cheriaa. 1985. p. 109.

(١٠) McArthur. 1972. pp. 26-28.

ملحق

قاموس المخرجين (*)

أبا بكر سامب – ماخارام :

ولد سنة ١٩٣٤ فى داكار بالسنغال وتوفى سنة ١٩٨٧.

تلقى تدريبه فى مكتب أوكورا AROCO مكتب تعاونيات صوت الإذاعة) بباريس، وفى المركز التجريبى (سنتروسبيريمنتال) بروما. أسس فرقة مسرحية (الجريوت) مقرها باريس، وبعدها أخرج فيلمه القصير الأول ولم يعد هناك ثلج سنة ١٩٦٤، وقد ركز فيلماه الروائيان على قضايا الثقافة الأفريقية :

١٩٧١ كودو

١٩٨١ جوم

(*) ملحوظات للمترجمة :

أعدت تركيب أسماء المخرجين حسب تقاليد التسمية العربية التى تختلف عن تقاليد التسمية الأجنبية التى تقدم اسم العائلة على اسم الفرد ، فمثلاً ، كتبت الاسم " محمد خان" بدلاً من " خان ، محمد " بناء على ذلك أعدت ترتيب المخرجين حسب أولويات الأبجدية العربية .

راجعت أيضًا الأفلام العربية من حيث العنوان والتاريخ على عدد من المراجع ووضعت ملحوظات فى الهامش باسم المؤلف ، تشير إلى الفروق بينها وبين ما ورد بالكتاب حيثما وجدت ، وقد وضعت تلك المراجع مرتبة بيبليوجرافيا فى ثبت منفصل فى باب ثبت المراجع تحت عنوان "مراجع المترجمة" ولايدل التباين فى المعلومات عن الأفلام بين مختلف المراجع على أن مرجعًا أو آخر منها أكثر دقة من الآخرين، بل يدل على مدى التشوش فى التأريخ لسينمانا العربية فى بعض الأحيان . قد تكون المعلومات بهذا الكتاب أكثر دقة ، وفى أحيان أخرى يكون العكس صحيحًا ، والموضوع برمته يستحق المزيد من البحث والتمحيص .

سيجد القارئ أن قائمة أفلام كل مخرج تتوقف عند ١٩٩٠ ، وهذا منطقى؛ لأن النص الإنجليزى منشور سنة ١٩٩١ ، ولم أتدخل بإجمال القوائم ، بل تركتها كما وردت ؛ لأنها تدل على حصيلة المؤلفين من أفلام السينما العربية والأفريقية حتى تاريخ تأليفهما للكتاب . لكن ورد بالهوامش تنويه عن الأفلام التى صنعها المخرجون فى بحر الفترة التى تناولها الكتاب دون أن يوردها المؤلفان فى القوائم .

أحمد راشدى :

ولد سنة ١٩٣٨ فى تسيبا بالجزائر.

عمل بالسينما الجزائرية منذ مولدها من خلال وحدات سينما المقاومة. شغل "راشدى" بعد ذلك منصب مدير المؤسسة القومية الجزائرية للسينما لفترة، وربما كانت أفضل أفلامه هى التى أخرجها فى ثمانينيات القرن العشرين:

١٩٦٥	فجر المعذبين (*)
١٩٦٩	الأفيون والعصا
١٩٨٠	على فى بلاد السراب (**)
١٩٨٢	طاحونة السيد فابر (***)

أحمد المعنونى :

ولد سنة ١٩٤٤ فى الدار البيضاء بالمغرب.

درس "المعنونى" فى معهد إنساس INSAS للسينما ببلجيكا، ثم صنع أهم «خبطاته» السينمائية بمعالجته الخيالية لمواد تسجيلية :

١٩٧٨	الأيام، الأيام
١٩٨٠	أحوال (****)

(*) غير مذكور إطلاقاً لدى البجاوى . ب . ت . (انظر قائمة مراجع المترجمة) .
(**) ورد عند البجاوى ، ب.ت. بتاريخ ١٩٧٩ . (انظر قائمة مراجع المترجمة)
(***) ورد عند البجاوى ، ب.ت. بتاريخ ١٩٨٦ . (انظر قائمة مراجع المترجمة)
(****) ورد لدى صايل ، ب.ت. تحت اسم (الحال) بتاريخ ١٩٨١ . (انظر قائمة مراجع المترجمة)

أحمد ياشفين :

درس السينما بلوس آنجلوس، وعاد إلى المغرب ليخرج فيلما عن المشكلة المغربية:

١٩٨٤ الكابوس

إدريسا أويردراوجو :

ولد سنة ١٩٥٤ فى بانفورا ببوركينا فاسو.

درس الإخراج السينمائى فى معهد إنافيك INAFEC (المعهد الأفريقى للدراسات السينمائية) بواجادوجو، وفى معهد الإيديك IDHEC بباريس. أخرج عددا من الأفلام القصيرة: بوكو (١٩٨١)، والأمعاء (١٩٨٣)، وجنازة لارلى (١٩٨٣)، وواجادوجو، واجا عجلتين (١٩٨٤)، وعيسى النساج (١٩٨٥)، ثم انتقل بعد ذلك إلى إخراج الأفلام الروائية ونجح فيها :

١٩٨٧ الاختيار/يام دابو

١٩٨٩ يابا

١٩٩٠ تيلالى

أسامة محمد :

ولد فى سوريا سنة ١٩٤٨.

تخرج فى معهد السينما بموسكو، وقد وفى فيلمه الروائى الأول بالمؤشرات الواعدة التى ظهرت فى فيلمه القصير السابق عليه:

١٩٨٨ نجوم النهار

آمادوهاليلو :

ولد سنة ١٩٣٦ فى جاركيدا بنيجيريا.

بعد أن عمل هاليلو لفترة مع وحدة الفيلم بشمال نيجيريا، تدرب فى معهد السينما والتليفزيون عبر البحار، ووحدة شركة شل الفيلمية بلندن. وبعد عودته إلى نيجيريا أخرج العديد من الأفلام التسجيلية: الحرص المفيد (١٩٥٥)، وقرية الهاوسا (١٩٥٨)، والأفق الشمالى (١٩٥٩)، ويوم دوربار (١٩٦٠)، وعملاق فى الشمس (١٩٦٠)، والعناية بالعيون (١٩٦٢)، ورينيدريست (١٩٦٣)، والعودة إلى الأرض (١٩٦٧)، ومفخرة الأمة (١٩٧٤)، والإرث الأسود (١٩٧٧)، والعروس الطفلة (١٩٧٧). ويعتبر هاليلو رائد إخراج الأفلام بلغة الهاوسا، وقد أخرج عددا آخر من الأفلام الروائية القصيرة لم توزع إلا على نطاق ضيق:

١٩٧٧	شيهو عمر
١٩٧٨	كانتا بن كيبى
١٩٨١	لحظة صدق

أولا بالوجون :

ولد سنة ١٩٤٥ فى آبا بنيجيريا.

درس بالوجون بمعهد الإيديك فى باريس، وعمل كاتبا وملحقا صحفيا بسفارة نيجيريا فى باريس، وهو أغزر المخرجين الأفارقة السود إنتاجا، فله عشرة أفلام قصيرة، وعشرة أفلام روائية طويلة، أخرجها ما بين ١٩٦٩ و١٩٨٤. وبالرغم من أنه عمل فى البرازيل وغانا، إلا أن أهم ما قدمه للسينما هو أفلامه عن مخرجى أوبرا اليوروبا الشعبية. وأفلامه الروائية :

١٩٧٢	آلفا

١٩٧٥	آمادى
١٩٧٦	آجانى أوجون
١٩٧٧	رجل الموسيقى
١٩٧٨	الآلهة السوداء
١٩٧٩	النضال من أجل الحرية
١٩٨٠	آيبى
١٩٨١	ابك أيتها الحرية
١٩٨٢	أورون موورو
١٩٨٢-١٩٨٤	قوة المال (فيلم روائى من جزأين طويلين)

براهيم تساكى :

ولد سنة ١٩٤٦ فى سيدى بلعباس بالجزائر.

درس فى معهد إنساس للسينما ببلجيكا، وأخرج فيلمين تركا أثرا شديدا، بالرغم من أنهما عن الأطفال ويكادان يكونان صامتين.

١٩٨١	أبناء الريح (*)
١٩٨٣	حكاية لقاء

برهان علوية :

ولد سنة ١٩٤١ فى بيروت بلبنان.

تخرج فى معهد السينما البلجيكى (إنساس)، وأخرج أفلاما روائية مهمة عن المذبحة التى وقعت للفلسطينيين وعن مأزق لبنان:

(*) ورد عند البندارى، (١٩٩٤) بتاريخ ١٩٨٠، ولم يذكره بجاوى إطلاقاً. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

١٩٧٤ كفر قاسم (*)

١٩٨٢ بيروت اللقاء (**)

بشير الديك :

ولد فى دمياط بمصر. حصل بشير الديك على بكالوريوس التجارة من جامعة القاهرة، ثم ذاعت شهرته بوصفه كاتب سيناريو، تدين له عدة أفلام مصرية واقعية جديدة بسيناريوهاتها، كما أخرج فيلمين بنفسه:

١٩٨٥ الطوفان

١٩٨٦ سكة سفر (***)

بولين سومانو فييرا :

ولد سنة ١٩٢٥ فى بورتونوفو ببنين، وتوفى سنة ١٩٨٧.

درس فييرا بمعهد الإيديك فى باريس، ثم حصل على الدكتوراه من جامعة باريس إكس. ساعد فى إخراج أول الأفلام القصيرة التى أخرجها أفارقة سود، وهو فيلم **أفريقيا على نهر السين** (١٩٥٥). كان فييرا مؤرخا رائدا **للسينما الأفريقية**، نشر الكثير من المقالات، وأربعة كتب: السينما الأفريقية (١٩٦٩)، **وعثمان سيمبين: السينمائى** (١٩٧٢)، **والسينما الأفريقية الأصيلة** (١٩٧٣)، **والسينما السنغالية** (١٩٨٣). عاش فييرا بالسنغال، وأخرج حوالى عشرين فيلما تسجيليا، بدأها بفيلم مول (بدأ إخراجه سنة ١٩٥٧ وأتمه سنة ١٩٦٦)، وآخرها فيلميه الأخيرين: **بيرا جوديوب الحكاء** (١٩٨٢) **وإيبا إنديايى، الرسام** (١٩٨٣). الفيلم الروائى الوحيد الذى أخرجه هو:

١٩٨١ الخاضع لتحديد الإقامة

(*) لم يرد هذا الفيلم لدى البندارى ، ١٩٩٤ ولا لدى سويد . ب.ت. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(**) ورد هذا الفيلم لدى البندارى ١٩٩٤ والدهيبى (١٩٨٥-١٩٨٧) بتاريخ ١٩٨٧ (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(***) ورد هذا الفيلم لدى البندارى ،١٩٩٤ : الدهيبى (ب) بتاريخ ١٩٨٧ . (انظر قائمة مراجع المترجمة)

تشيف هيوبرت اوجوندى :

ولد سنة ١٩١٦ فى أوسوسا بنيجيريا.

هو أحد الرموز الرائدة فى المسرح الشعبى اليوروبى المتجول. أخرج أوجوندى ما يزيد عن خمسين عملاً مسرحيا ، وقد بدأ عمله فى المسرح سنة ١٩٤٤ بأوبرا دينية، ثم انتقل إلى موضوعات سياسية وشعبية. انتقل أوجوندى من المسرح الغنائى إلى المسرحيات الناطقة فى بداية الخمسينيات، ويتكون معظم إنتاجه المسرحى الأخير من كوميديات ساخرة تتناول الحياة المعاصرة. احتك بالسينما للمرة الأولى عندما صور أولا بالوجان مسرحيته آيبى (١٩٨٠) . أفلامه الروائية هى:

١٩٨١	جايسيمى (ساعد فى إخراجه فريدى جودى)
١٩٨٢	آروبين إنتينا (ساعد فى إخراجه فريدى جودى)

توفيق صالح :

ولد سنة ١٩٢٦ فى الإسكندرية بمصر.

درس توفيق صالح الأدب الإنجليزى، ويعتبر أهم مخرجى جيله مع صلاح أبو سيف ويوسف شاهين. الأفلام التى أخرجها متميزة بتقنية معالجتها البصرية وإيقاعها المتوتر بالرغم من ندرة إنتاجه، ومافرضته عليه بعض جهات الإنتاج الأجنبية:

١٩٥٥	درب المهابيل
١٩٦١	صراع الأبطال (*)
١٩٦٦	المتمردون (**)
١٩٦٨	يوميات نائب فى الأرياف (***)

(*) ورد هذا الفيلم لدى إبراهيم، (١٩٨٣).: والبندارى، ١٩٩٤. بتاريخ ١٩٦٢. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(**) ورد هذا الفيلم لدى إبراهيم، (١٩٨٣). : والبندارى، ١٩٩٤. بتاريخ ١٩٦٨. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(***) ورد هذا الفيلم لدى إبراهيم، (١٩٨٣). : والبندارى، ١٩٩٤. بتاريخ ١٩٦٩. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

١٩٧١	زقاق السيد البلطى (*)
١٩٧٢	المخدوعون
١٩٨١	الأيام الطويلة (**)

جاستون كابور :

ولد سنة ١٩٥١ فى بوبو-ديولاسُو ببوركينا فاسو.

درس كابور التاريخ والإخراج السينمائى فى باريس ، وهو رئيس اتحاد السينمائيين الأفارقة FEPACI . أخرج عدة أفلام قصيرة هى: **أنا عائد من بوكين** (١٩٧٧) ، **وخزن الحبوب واحفظها** (١٩٧٨)، **ونظرة على الدورة السادسة لـ FESPACO (1979)**، **واستخدام مصادر جديدة للطاقة فى الأرياف** (١٩٨٠). وبعد ذلك أخرج أول فيلمين روائيين له، ونال بهما شهرة دولية :

١٩٨٢	هبة الإله
١٩٨٨	زان بوكو

جان - بول تشيسوكو :

ولد سنة ١٩٤٢ فى بوينت نوار بالكونغو، وتوفى سنة ١٩٨٧.

تدرب على الإخراج السينمائى فى أوكورا OCORA وإينا INA بباريس، ثم أخرج فيلمين قصيرين هما : **أوهام** (١٩٧١)، **والطفل والأسرة** (١٩٧٧). وقبل وفاته أخرج فيلمين نالا قبولا لدى الجمهور هما:

١٩٧٩	الكنيسة
١٩٨٢	المصارعون

(*) هذا هو عنوان الفيلم كما ورد بالملحق باللغة الإنجليزية، لكن العنوان الموجود على نسخة العرض كما شاهدته المترجمة على شريط فيديو "السيد البلطى".

(**) ورد هذا الفيلم لدى البندارى، (١٩٩٤)، ؛ وعبد الخالق، ب. ت. بتاريخ ١٩٨٠. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

جان بيير ليدو :

ولد سنة ١٩٤٧ فى تلمسان بالجزائر.

تخرج فى مدرسة فيجيك VGIK للسينما بموسكو. كتب بعض المقالات المهمة فى مجلة **الشاشتين** الجزائرية التى توقف صدورها الآن، وبعد ذلك أخرج فيلما أثار ضجة وخلافا، وهو فيلم عن السينما الجزائرية:

١٩٨٢ إمبراطورية الأحلام

١٩٩٠ أضواء

جبريل ديوب – مامبتى :

ولد سنة ١٩٤٥ فى داكار بالسنغال.

عمل بالتمثيل لمدة ثلاث سنوات فى المسرح القومى، ومسرح ثياتر دانييل سورانو بداكار، كما أخرج فى غضون ذلك فيلمين قصيرين هما : **مدينة متباينة** (١٩٧٨)، وصبى **بادو** (١٩٧٠). بعد ذلك أخرج "ديوب–مامبتى" فيلمه الروائى الوحيد فى سنة ١٩٧٣، وهو واحد من ألمع الأفلام الأفريقية الفريدة من نوعها، ثم عاد إلى الإخراج السينمائى سنة ١٩٨٩ بفيلم قصير هو **جدة بارلونن**. وفيلمه الروائى هو:

١٩٧٣ توكى–بوكى

جماعة المسرح التونسى الجديد :

الفيلمان اللذان أخرجتهما الجماعة أعدا عن أعمال مسرحية، وساعد فى إخراجهما رجلان لهما خلفية مسرحية هما:

فاضل جايبى، الذى ولد سنة ١٩٤٨ فى مدينة تونس بتونس .

فاضل جزيرى، الذى ولد سنة ١٩٤٨ فى مدينة تونس بتونس. والفيلم الثانى لهما مشهور بتبشيره بلغة سينمائية عربية جديدة:

١٩٧٨	العرس
١٩٨٨	العرب

جيلالى فرحات :

من المغرب. درس السينما فى باريس، ثم صنع فيلمه الأول بالاشتراك مع أخيه، ثم أخرج فيلما ثانيا يتميز بحساسيته نحو البيئة والشخصية:

١٩٧٨	شرخ فى الحائط
١٩٨١	عرائس من قصب

خيرى بشارة :

ولد سنة ١٩٤٧ فى طنطا بمصر. تخرج "خيرى بشارة" فى المعهد العالى للسينما بالقاهرة سنة ١٩٦٧، ودخل إلى الأفلام الروائية من باب السينما التسجيلية. "خيرى بشارة" واحد من مخرجي الواقعية المصرية الجديدة، ويظهر من وقت إلى آخر فى أدوار قصيرة لكنها مهمة فى أفلام أصدقائه:

١٩٨٢	الأقدار الدامية
١٩٨٢	العوامة ٧٠
١٩٨٦	الطوق والإسورة
١٩٨٩	يوم مر، يوم حلو

داود عبد السيد :

ولد سنة ١٩٤٦ فى القاهرة بمصر. تخرج فى المعهد العالى للسينما، وأتى للأفلام الروائية من خلال المركز القومى للأفلام التسجيلية بالقاهرة، وهو واحد من جماعة تعرف باسم "الواقعيين المصريين الجدد":

١٩٨٤	الصعاليك
١٩٩٠	البحث عن السيد مرزوق

دانييل كاموا :

مخرج من الكاميرون، وهو ممثل ومخرج مسرحى. دخل كاموا إلى السينما من باب فيلم قصير هو **كرافتة بوبو** (١٩٧٣)، عن قصة لفرانسيس ببيى. وبالرغم من أن فيلميه الروائيين الناطقين بالفرنسية كانا من أنجح الأفلام الأفريقية فى السوق، إلا أنه لم يخرج بعدهما الا أفلاما قصيرة وتجارية:

١٩٧٥	ريكشو/بوسى–بوسى
١٩٨٠	ابنتنا

دريد لحام :

مخرج من سوريا. قد يبدو الباب الذى دخل منه دريد لحام إلى السينما غير محتمل أن يقود إليها، فقد دخل إلى السينما من باب عمله معلما للفيزياء. بعد ذلك عمل ممثلا فى المسرح والتليفزيون والسينما. وتتجلى عبقرية دريد لحام، سواء فى عمله بالتمثيل أو بإخراج الكوميديا :

١٩٨٥	الحدود
١٩٨٦	التقرير
١٩٩٠	المحبة (*)

ديزيريه إيكار :

ولد سنة ١٩٣٩ فى آبيدجان بساحل العاج. بدأ "إيكار" بدراسة الدراما بجامعة آبيدجان ومدرسة لويس لوميير القومية فى رودى فاجيرار بباريس. بعد عودته لساحل العاج أخرج عددا من الأفلام القصيرة عن التنمية الريفية، وفيلما روائيا واحدًا أحرز نجاحا كبيرا فى أوساط النقاد والجماهير الأفريقية أينما عرض :

١٩٨١	جيلى

(*) ورد لدى عبد الحميد، د. ت. بعنوان "كفرون". (انظر قائمة مراجع المترجمة)

رأفت الميهى :

ولد سنة ١٩٤٠ فى القاهرة فى مصر. تخرج فى الجامعة بعد أن درس الأدب الإنجليزى، واكتسب شهرة فى البداية بوصفه كاتب سيناريو، وهو يتحول الآن من مخرج للدراما العائلية المؤثرة غير العادية إلى الكوميديا اللاذعة غريبة الأطوار.

١٩٨٠	عيون لا تنام (*)
١٩٨٤	الأفوكاتو
١٩٨٦	للحب قصة أخيرة
١٩٨٧	السادة الرجال
١٩٨٨	سمك–لبن–تمر هندى
١٩٩٠	سيداتى–آنساتى

روجيه عساف :

درس عساف المسرح في ستراسبورج، ثم عاد إلى لبنان ليجدد فى الحركة المسرحية، فأسس مجموعة حكائى المسرح، وقام بتدريس الدراما. يعكس فيلمه الروائى الأول رغبة مشابهة فى ابتكار قوالبه الخاصة:

١٩٨٥	معركة

روى جويرا :

ولد سنة ١٩٣١ فى لورنسوماركوس، المعروفة الآن باسم مابوتو بموزمبيق. درس فى معهد الإيديك بباريس، وصنع معظم أفلامه الروائية بتمويل برازيلى أودولى: **الخشنون** (١٩٦٢)، **والبنادق** (١٩٦٤)، **والصيادون الحلوون** (١٩٦٩)، **والآلهة والموتى**

(*) ورد هذا الفيلم لدى إبراهيم، (١٩٨٣). ؛ والبندارى، (١٩٩٤) بتاريخ ١٩٨١. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(١٩٧٠)، **والخريف** (١٩٧٧)، **وإيريندير**ا (١٩٨٢)، **وأوبرا دومالاندرو**(١٩٨٦). أما فيلمه الأفريقى الروائى الوحيد فهو دراسة رائعة لذكريات العنف الاستعمارى

١٩٧٩ مويدا : ذكرى ومذبحة

روى دوارتى دى كارفالهو :

ولد سنة ١٩٤١ فى البرتغال، وهو كاتب ومخرج، درس العلوم الاجتماعية. شب دوارتى فى جنوبى أنجولا، وهو يتخذ منها موضوعا لقصائده وقصصه: **A decisao da idade (1976)**. **Como se o mondo nao tiaesse leste (1977)** وقد حصل على الجنسية الأنجولية منذ ١٩٧٥. "دوارتى" مخرج تسجيلى نشط، أخرج خمسة أفلام متوسطة الطول، منها: **Generacao 50 (1975)**، **Uma Festa para viver (1976)**، **وFaz la coragem camarada (1977)**، ومسلسلى **Presente Angolana**، و ...**Tempo Mumuila (1980)** إلخ. فيلمه الروائى هو :

١٩٨٢ نيليسيتا

سعيد مرزوق :

ولد سنة ١٩٤٠ بالقاهرة فى مصر. ابتعد سعيد مرزوق لعدة سنوات عن السينما، عمل خلالها فى التليفويون، ثم عاود الدخول إلى سينما الثمانينيات بفيلمين مرموقين لما فيهما من تجديد فى الشكل :

١٩٧٠ زوجتى والكلب (*)

١٩٧٢ الخوف

١٩٧٤ أريد حلاً (**)

١٩٧٥ المذنبون (***)

١٩٨٥ إنقاذ ما يمكن إنقاذه

(*) ورد هذا الفيلم لدى إبراهيم، (١٩٨٣). ؛ والبندارى، (١٩٩٤). بتاريخ ١٩٧١. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(**) ورد هذا الفيلم لدى إبراهيم، (١٩٨٣). ؛ والبندارى، (١٩٩٤). بتاريخ ١٩٧٥. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(***) ورد هذا الفيلم لدى إبراهيم، (١٩٨٣). ؛ والبندارى، (١٩٩٤). بتاريخ ١٩٧٦. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

١٩٨٨	أيام الرعب
١٩٨٩	المغتصبون

سليمان سيسى :

ولد سنة ١٩٤٠ فى باماكو بمالى. درس لمدة ثمان سنوات فى موسكو. بدأ دراسته مصورا وعامل عرض، ثم مخرجا فى معهد فجيك تحت إشراف مارك دونسكوى. أخرج "سليمان سيسى" ثلاثة أفلام قصيرة أثناء دراسته فى موسكو، ثم أخرج بعد عودته لمالى عددا من الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية لحساب هيئة الاستعلامات بمالى، كما أخرج فيلمه التسجيلى **خمسة أيام فى حياة**، ومدته ٤٠ دقيقة سنة ١٩٧٢. تلا ذلك إخراجه لأفلامه الروائية الطويلة الأربعة التى جعلت منه رمزا رائدا فى الجيل الثانى من مخرجى السينما الأفارقة:

١٩٧٥	الفتاة/دن موسو
١٩٧٨	العمل/ بارا
١٩٨٢	الريح/فينيى
١٩٨٧	الضوء/ييلين

سمير ذكرى :

ولد سنة ١٩٤٨ فى اللاذقية بسوريا. تخرج فى معهد الفيلم بموسكو. أخرج سمير ذكرى أفلاما ذات لهجة حادة، هى أجزاء من ثلاثية فيلمية عن أوجه الحياة السورية المعاصرة:

١٩٨٣	حادث النصف متر (*)
١٩٨٦	وقائع العام المقبل (**)

(*) ورد لدى عبد الحميد، ب . ت. بتاريخ ١٩٨٠. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(**) ورد لدى عبد الحميد، ب .ت ، بتاريخ ١٩٨٥ . (انظر قائمة مراجع المترجمة)

شادى عبد السلام :

ولد سنة ١٩٣٠ فى الإسكندرية بمصر. درس "شادى عبد السلام" فى أكسفورد، وفى معهد الفنون الجميلة بالقاهرة حيث تخرج من قسم العمارة. عمل مساعد مخرج ومستشارا فنيا مع العديد من المخرجين الأجانب. تولى إدارة مركز الفيلم التجريبى بالقاهرة منذ ١٩٦٨ وحتى وفاته سنة ١٩٨٦. رغم أن له فيلمًا روائيًا طويلاً واحدًا، إلا أنه فيلم شهير فى الخارج عن جدارة :

١٩٦٨	يوم أن تحصى السنين/المومياء (*)

شريف عرفة :

مخرج مصرى. تخرج فى المعهد العالى للسينما بالقاهرة، وهو مشهور حتى الآن بمعالجته المؤسلبة، غريبة الأطوار، وغير المعتادة لعالمين هامشيين، هما عالم الأقزام، وعالم المشجعين المتعصبين للألعاب الرياضية

١٩٨٧	الأقزام قادمون
١٩٨٨	الدرجة الثالثة
١٩٩٠	سمع هس (**)

(*) ورد هذا الفيلم لدى إبراهيم، (١٩٨٣). ؛ والبندارى، (١٩٩٤). بتاريخ ١٩٧٥، (انظر قائمة مراجع المترجمة) والملحوظ أن هذا تاريخ عرضه الأول وليس تاريخ إنتاجه (المترجمة)

(**) ورد لدى البندارى، (١٩٩٤). بتاريخ ١٩٩١. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

صافى فاى :

ولدت سنة ١٩٤٣ فى داكار بالسنغال، وهى أول امرأة أفريقية سوداء تخرج أفلاما طويلة. كانت "صافى" تعمل بالتدريس، عندما اختارها "جان روش" لتؤدى دورا فى فيلمه **صغيرتى يا صغيرتى** (١٩٧١). بعد ذلك، درست علم الأعراق (الإثنوجرافى)، وإخراج الأفلام فى باريس، حيث أخرجت فيلم **العابر** (١٩٧٢) بوصفه جزءًا من دراستها. وبعد أن أخرجت دراستيها السينمائيتين الطويلتين عن ريف السنغال، أخرجت أفلاما قصيرة ومتوسطة الطول لحساب شركات تليفزيونية أجنبية ومنظمات دولية: **جوب نانو** (١٩٧٩)، **ورجل ساياى** (١٩٧٩)، **وأرواح الشمس** (١٩٨١)، **وسيلبى وكثيرون من أمثاله** (١٩٨٢). أفلامها الروائية:

١٩٧٥	رسائل من قريتى/كادوبييكات
١٩٧٩	فادجال

صلاح أبو سيف :

ولد سنة ١٩١٥ فى القاهرة بمصر. يسمى "صلاح أبو سيف" "أبو الواقعية المصرية". تخرج فى كلية التجارة، وهو معروف بإخراج العديد من الأفلام المفعمة بالحياة، كما قام بالتدريس مرة فى المعهد العالى للسينما. عمل مديرا للمؤسسة المصرية العامة للسينما ، وأسس مدرسة لكتابة السيناريو:

١٩٤٦	دايما فى قلبى
١٩٤٧	المنتقم
١٩٤٨	مغامرات عنتر وعبلة
١٩٤٩	شارع البهلوان
١٩٥٠	الصقر

١٩٥١	الحب بهدلة (*)
١٩٥٢	لك يوم يا ظالم (**)
١٩٥٣	الأسطى حسن (***)
١٩٥٣	ريا وسكينة
١٩٥٤	الوحش
١٩٥٥	شباب امرأة (****)
١٩٥٤	الفتوة (*****)
١٩٥٧	الوسادة الخالية
١٩٥٧	لا أنام
١٩٥٨	مجرم فى أجازة
١٩٥٨	الطريق المسدود
١٩٥٨	هذا هو الحب
١٩٥٩	أنا حرة
١٩٥٩	بين السماء والأرض

(*) وردت تواريخ فيلمى لك يوم يا ظالم والحب بهدلة لدى إبراهيم ، (١٩٨٣). والبندارى، (١٩٩٤). معكوس ما ورد بهذا الملحق: أى لك يوم يا ظالم (١٩٥١)، والحب بهدلة (١٩٥٢) (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(**) انظر الهامش السابق.

(***) ورد هذا الفيلم لدى إبراهيم، (١٩٨٣). ؛ والبندارى، ١٩٩٤. بتاريخ ١٩٥٢ (انظر قائمة مراجع المترجمة).

(****) ورد هذا الفيلم لدى إبراهيم، (١٩٨٣). ؛ والبندارى، (١٩٩٤). بتاريخ ١٩٥٦(انظر قائمة مراجع المترجمة).

(*****) ورد هذا الفيلم لدى إبراهيم، (١٩٨٣). ؛ والبندارى، (١٩٩٤). بتاريخ ١٩٥٧(انظر قائمة مراجع المترجمة).

١٩٦٠	لوعة الحب
١٩٦٠	ميتة وسط الأحياء (ويعرف أيضا باسم بداية ونهاية، وهو العنوان الأقرب للأصل) (*)
١٩٦١(**)	لاتطفئ الشمس
١٩٦٢	رسالة من امرأة مجهولة
١٩٦٣	لا وقت للحب
١٩٦٦	القاهرة ٣٠
١٩٦٧	الزوجة الثانية
١٩٦٨	القضية ٦٨
١٩٦٩	ثلاث نساء (اسكتش مع بركات وذو الفقار)
١٩٦٩	شيء من العذاب
١٩٧٠	فجر الإسلام (***)
١٩٧٣	حمام الملاطيلى
١٩٧٥	الكداب
١٩٧٦	سنة أولى حب (اسكتش مع آخرين)
١٩٧٦	وسقطت فى بحر العسل (****)

(*) هذا ما كتبته المؤلفة بالضبط عن عنوان فيلم بداية ونهاية . (المترجمة)

(**) لصلاح أبو سيف قبل هذا الفيلم فيلم لم يذكر فى هذا الملحق، وهو القصة الثانية من فيلم البنات والصيف (١٩٦٠) (المترجمة).

(***) ورد هذا الفيلم لدى إبراهيم، (١٩٨٣). ; والبندارى، (١٩٩٤). بتاريخ ١٩٧١(انظر قائمة مراجع المترجمة).

(****) ورد هذا الفيلم لدى إبراهيم، (١٩٨٣). ; والبندارى، (١٩٩٤). بتاريخ ١٩٧٧(انظر قائمة مراجع المترجمة).

١٩٧٧	السقا مات
١٩٧٨	المجرم
١٩٨٠	القادسية
١٩٨٦	البداية

الطيب صدِّيقى :

ولد سنة ١٩٣٧ فى الصويرة بالمغرب، وهو مشهور فى فرنسا والمغرب بتجديداته فى المسرح، كما أدهش مشاهدى فيلمه الأول بمعالجته البارعة للتقنيات السينمائية :

١٩٨٤	الزفت

عاطف الطيب :

ولد سنة ١٩٤٧ فى القاهرة بمصر. تخرج فى المعهد العالى للسينما بالقاهرة سنة ١٩٧٠، وبالرغم من أن إنتاجه الغزير لا يتفق دائمًا مع قدراته ، إلا أن فيلمه **سواق الأتوبيس** واحد من أكثر أفلام الواقعية المصرية الجديدة إبهارًا، وله عديد من أفلام أخرى تجمع بين المغامرات والروح الشعبية :

١٩٨٢	الغيرة القاتلة
١٩٨٣	سواق الأتوبيس
١٩٨٤	التخشيبة
١٩٨٥	الزمار (*)

(*) ورد هذا الفيلم لدى البندارى، (١٩٩٤). بتاريخ ١٩٨٤. (انظر/انظرى قائمة مراجع المترجمة)

١٩٨٦	ملف فى الآداب
١٩٨٦	البرىء
١٩٨٦	الحب فوق هضبة الهرم
١٩٨٧	البدرون(*)
١٩٨٨	أبناء وقتلة (**)
١٩٨٨	الدنيا على جناح يمامة
١٩٨٩	كتيبة الإعدام
١٩٨٩	قلب الليل
١٩٩٠	الهروب (***)

عبد اللطيف بن عمار :

ولد سنة ١٩٤٣ فى تونس. تخرج سنة ١٩٦٤ فى معهد الإيديك للدراسات السينمائية بباريس، وبعد أن أخرج فيلمين روائيين ناجحين، انتقل من الإخراج إلى الإنتاج .

١٩٧٣	سيجنان
١٩٨٠	عزيزة

(*) لعاطف الطيب سنة ١٩٨٧ أيضا فيلم **ضربة معلم**، الذى لم يرد فى هذه القائمة بالنص الإنجليزى بالرغم من أنه صنعه فى إطار الفترة الزمنية التى تناولها الكتاب (المترجمة)

(**) ورد هذا الفيلم لدى البندارى، ١٩٩٤. ؛ والدهيبى ب (١٩٨٥-١٩٨٧).بتاريخ ١٩٨٩. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(***) ورد هذا الفيلم لدى البندارى، ١٩٩٤. بتاريخ ١٩٩١. (انظر قائمة مراجع المترجمة) .

عبد الهادى الراوى (*)

ولد سنة ١٩٣٨ فى راواح بالعراق. درس السينما فى الاتحاد السوفييتى، ثم عاد إلى العراق سنة ١٩٦٨ وركز على إخراج الأفلام التسجيلية، ثم انتقل فى الثمانينيات إلى الأفلام الروائية :

١٩٨٦ الحب فى بغداد

عثمان سيمبين :

ولد سنة ١٩٢٣ فى زيجوينشور بالسنغال. لم يتلق "سيمبين" الكثير من التعليم الرسمى، إذ تسرب من المدرسة وهو فى الرابعة عشرة من عمره. حارب "سيمبين" فى صفوف الجيش الفرنسى فى الحرب العالمية الثانية، ثم عمل بالشحن والتفريغ فى ميناء مارسيليا، ونشط فى العمل النقابى فى اتحاد العمال. أصدر روايته الأولى سنة ١٩٥٦، واستمر فى الكتابة باللغة الفرنسية حتى ثمانينيات القرن العشرين، بالإضافة إلى عمله مخرجا سينمائيا. أعماله الأدبية هى: **عامل الشحن الأسود** (١٩٥٦)، **وبلاد شعبى الجميل** (١٩٥٧)، **وأطراف غابة الرب** "الذى نشربالإنجليزية باسم أحطاب الإله" (١٩٦٠)، وفولاتيك "نشر بالإنجليزية باسم **الشلوخ وقصص أخرى**" (١٩٦٣)، **ولارماتان** (١٩٦٤)، " Vehi Ciosane, ou Blanche Genése, Suvivi du mandat " نشر بالإنجليزية باسم **الحوالة البريدية، وتحول أبيض**" (١٩٧٢)، **وخالا** (١٩٧٤) "نشر بالانجليزية باسم **خالا** (١٩٧٦)، " Le dernier I empire (1981) " نشر بالإنجليزية بعنوان آخر من **بقى من الإمبراطورية** (١٩٨٣)"، و Niwam, Suivi de Taaw (1987). كان "سمبين" قد بلغ الأربعين من عمره تقريبا عندما تلقى منحة لدراسة الإخراج السينمائى لمدة سنة باستوديو جوركى فى موسكو على يد "مارك دونسكوى" و "سيرجى جويراسيموف". وعند عودته للسنغال أخرج عددا من الأفلام القصيرة: **بورروم ساريت** (١٩٦٣)، **ونيابى** (١٩٦٤)، **والفتاة السوداء** (١٩٦٦)، **وتاو** (١٩٧٠). كما أخرج أفلامًا روائية وضعته فى صدارة المخرجين الأفارقة، وقد سعى طوال عشر سنوات للحصول على تمويل لعمل دراسة ملحمية عن نضال الشامورى تور ضد الغزاة الفرنسيين. أفلامه الروائية الطويلة هى:

(*) له أيضًا لدى عبد الخالق، ب. ت. **البيت** (١٩٨٧)، **وإفرض نفسك سعيدا** (١٩٨٩). (انظر قائمة مراجع المترجمة)

١٩٦٨	الحوالة المالية/ماندابى
١٩٧١	إيميتاى
١٩٧٤	خالا
١٩٧٧	سيدو
١٩٨٨	معسكر ثياروى (ساعد فى إخراجه ثييرنو فاتى سو)

على بدرخان :

ولد سنة ١٩٤٦ فى القاهرة بمصر. هو ابن المخرج المصرى الشهير أحمد بدرخان، وخريج المعهد العالى للسينما بالقاهرة. صنع على بدرخان شهرته بفيلمه الأول **الحب الذى كان** (١٩٧١)، وتلاه فيلم **الكرنك** (١٩٧٥)، أما أفلامه فى الثمانينيات فهى:

١٩٨١	أهل القمة
١٩٨٦	الجوع

على عبد الخالق :

ولد سنة ١٩٤٤ بالقاهرة فى مصر. تخرج سنة ١٩٦٦ من المعهد العالى للسينما بالقاهرة. قوبل فيلمه الأول **أغنية على الممر** (١٩٧٣) بالترحاب باعتباره واحدا من الأفلام المصرية القليلة التى تناولت القضية الفلسطينية. وكل ما يمكن أن يقال عنه منذئذ إنه يحرص فى إنتاجه الغزير على مسايرة كل البدع العابرة. أما أفلامه فى الثمانينيات فهى :

١٩٨٠	عذاب الحب
١٩٨٠	الأبالسة
١٩٨١	الحب وحده لا يكفى

١٩٨١	مسافر بلا طريق
١٩٨٢	وضاع حبى هناك
١٩٨٢	العار
١٩٨٤	السادة المرتشون (*)
١٩٨٤	بنات إبليس
١٩٨٥	إعدام ميت
١٩٨٥	الكيف
١٩٨٦	شادر السمك
١٩٨٦	الحناكيش
١٩٨٧	مدافن مفروشة للإيجار (**)
١٩٨٧	الوحل
١٩٨٧	بئر الخيانة
١٩٨٧	٤ فى مهمة رسمية
١٩٨٨	جرى الوحوش (***)
١٩٨٩	الحقونا
١٩٨٩	اغتصاب
١٩٩٠ (****)	البيضة والحجر

(*) ورد لدى البندارى، (١٩٩٤). بتاريخ ١٩٨٣. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(**) ورد هذا الفيلم لدى البندارى، (١٩٩٤). ؛ والدهيبى ب (١٩٨٥-١٩٨٧).بتاريخ ١٩٨٦. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(***) ورد هذا الفيلم لدى البندارى، (١٩٩٤). ؛ والدهيبى ب (١٩٨٥-١٩٨٧).بتاريخ ١٩٨٧. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(****) ورد فيلم درب الرهبة ضمن أعمال على عبد الخالق سنة ١٩٩٠ لدى البندارى، ١٩٤٤. (انظر قائمة مراجع المترجمة)، لكن المؤلفة أهملت وضعه ضمن قائمة أفلام هذا المخرج.

عومارو جاندا :

ولد فى نيامى بالنيجر سنة ١٩٣٥، وتوفى سنة ١٩٨١. هو أحد رائدى السينما فى النيجر، مع مصطفى آلاسان. انعكست تجربة "جاندا" فى الحرب فى صفوف القوات الفرنسية فى الهند الصينية فى دوره فى فيلم **أنا أسود** (١٩٥٧) الذى أخرجه "جان روش"، والذى صار بعده مساعدا له فى نيامى، كما ينعكس فى فيلمه الأول متوسط الطول **كاباسكابو** (١٩٦٩). تشمل أفلامه الأخرى أفلاما متوسطة الطول وقصيرة، هى: Le Wazzour Polygame (1971)، و Galis de L air (1973)، **والنيجر وقرطاج** (١٩٧٨)، وفيلمين روائيين طويلين هما :

١٩٧٣	شيطان
١٩٨٠	المنفى

فيصل الياسرى (*)

ولد سنة ١٩٢٣ بالعراق. تدرب على الإخراج التليفزيونى فى فيينا، وعمل بتليفزيون برلين الشرقية، ثم عاد إلى العراق ليخرج أفلاما روائية لحساب مؤسسة السينما العراقية التابعة للدولة:

١٩٧٦	الراس
١٩٧٧	النهر (**)
١٩٨١	القناص (***)

(*) فضلاً عن الأفلام المذكورة بتلك القائمة لفيصل الياسرى ، أخرج فى الفترة التى يغطيها الكتاب: الرجل (١٩٧٠)، وهاوى مشاكل (١٩٧٤)، وحب وكراهية (١٩٧٤)، وغراميات خاصة جدا (١٩٧٤)، وحب وكاراتيه (١٩٧٤)، وعشاق على الطريق (١٩٧٧) (عبد الحميد ب. ت). (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(**) لم يرد هذا الفيلم إطلاقا لدى عبد الخالق ب.ت.، لكنه ورد لدى البندارى ١٩٩٤. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(***) ورد هذا الفيلم لدى عبد الخالق ، ب. ت. بتاريخ ١٩٧٩. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

١٩٨٢	الأميرة والنهر (*)
١٩٨٨	بابل حبيبتى (**)

كنج أمباو :

ولد سنة ١٩٤٠ فى غانا. درس السينما فى مدارس مختلفة فى بوستدام، وفيينا، وميونيخ، ثم عمل فى التليفزيون الألمانى. صور فيلمه الروائى الأول فى جمهورية ألمانيا الاتحادية، ويرتبط فيلماه التاليان لذلك الفيلم بعلاقات مع منتجين ألمان. عند عودته لغانا سنة ١٩٧٦ عمل فى هيئة الإذاعة الغانية. أفلامه الروائية هى:

١٩٧٢	إنهم يسمونه الحب (أخرجه فى ألمانيا)
١٩٨٣	كوكو رانتومى
١٩٨٦	جوجو (ساعدت فى إخراجه إنجريد ميتنر)

كواه آنسا :

ولد سنة ١٩٤١ بآجونا سويدرا فى غانا. درس تصميم المناظر المسرحية فى ريجينت ستريت بوليتكنيك، وعمل بجهد قليل لفترة قصيرة لحساب PKO فى الولايات المتحدة الأمريكية. يستكشف فيلماه الروائيان المصنوعان بمقاس ٣٥ مللى مسائل الهوية، والقوة المستمرة للقيم التى اكتسبت تحت الاحتلال:

١٩٨١	الحب الذى يتخمر فى الدن الأفريقى
١٩٨٨	الإرث... أفريقيا

(*) لم يرد هذا الفيلم إطلاقا لدى عبد الخالق، ب. ت.، ولا البندارى، (١٩٩٤). (انظر قائمة مراجع المترجمة)
(**) ورد هذا الفيلم لدى عبد الخالق ، ب. ت. بتاريخ ١٩٩٠. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

ماهاما جونسون تراور :

ولد سنة ١٩٤٢ فى داكار بالسنغال. درس الإخراج السينمائى فى سيسف CICF بباريس. قدم نفسه للجمهور بفيلم متوسط الطول هو **ريو–تاخ** (١٩٧٢)، وخمسة أفلام روائية طويلة أخرجها فى بواكير السبعينيات:

١٩٧٠	دييجوى – بى
١٩٧٢	لامبايى
١٩٧٤	جارجا امبوس
١٩٧٥	نديانجانى

محمد أبو سيف :

مخرج مصرى، وهو ابن المخرج المشهور صلاح أبو سيف. تخرج فى المعهد العالى للسينما بالقاهرة . أخرج حتى الآن فيلمين، أحدهما فيلم خيالى، والآخر فيلم واقعى

١٩٨٦	التفاحة والجمجمة
١٩٨٨	نهر الخوف

محمد الركابى :

ولد سنة ١٩٤٢ فى المغرب. تخرج فى معهد السينما بموسكو. عمل أولا فى موسكو فى فيلم جماعى، من ضمن من شاركوا فى إخراجه مصطفى عبد الكريم درقاوى، ثم عمل فى إخراج أفلامه وحده فى مراكش، واهتم اهتامًا خاصًا بتصوير الهامشيين المعذبين:

١٩٧٩	رماد الفناء (*) بالاشتراك مع درقاوى
١٩٨٢	حلاق درب الفقراء

(*) ورد لدى صايل ،ب. ت. باسم رماد الزريبة وبتاريخ ١٩٧٦. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

محمد خان (*)

ولد سنة ١٩٤٢ فى القاهرة بمصر. درس السينما فى لندن، ونشر هناك كتابا موجزا باللغة الإنجليزية عن السينما المصرية، ومنذئذ صار مخرجا مرموقا، يشتهر بجودة أفلامه فضلاً عن غزارة إنتاجه، ويجادل البعض فى أنه رائد الواقعيين المصريين الجدد. أفلامه التى أخرجها فى الثمانينيات هى:

١٩٨٠	الثأر (**)
١٩٨١	طائر على الطريق
١٩٨١	موعد على العشاء
١٩٨٢	نص أرنب (***)
١٩٨٣	الحريف (****)
١٩٨٤	خرج ولم يعد (*****)
١٩٨٥	مشوار عمر (******)
١٩٨٦	يوسف وزينب
١٩٨٦	عودة مواطن

(*) لمحمد خان فيلمان أخرجهما فى سنة ١٩٨٠ ولم يردا بتلك القائمة، هما ضربة شمس، والرغبة، وقد وردا لدى إبراهيم ، (١٩٨٣)،، والبندارى، ١٩٩٤, (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(**) هذا الفيلم لم يرد لدى إبراهيم، ١٩٨٣. إطلاقا، لكنه ورد لدى البندارى، ١٩٩٤،، والدهيبى أ، (١٩٨٠–١٩٨٢) بتاريخ ١٩٨٢. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(***) ورد لدى البندارى، (١٩٩٤). بتاريخ ١٩٨٣. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(****) ورد هذا الفيلم لدى البندارى، ,(١٩٩٤).بتاريخ ١٩٨٤. (انظرقائمة مراجع المترجمة)

(*****) ورد هذا الفيلم لدى البندارى، (١٩٩٤). : والدهيبى ب (١٩٨٥–١٩٨٧).بتاريخ ١٩٨٥. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(******) ورد هذا الفيلم لدى البندارى، (١٩٩٤). : والدهيبى ب (١٩٨٥–١٩٨٧).بتاريخ ١٩٨٦(انظر قائمة مراجع المترجمة)

١٩٨٧	زوجة رجل مهم (*)
١٩٨٨	أحلام هند وكاميليا
١٩٩٠	سوبر ماركت

محمد شويخ :

ولد سنة ١٩٤٣ فى مستغانم بالجزائر. بدأ ممثلا جزائريا مشهورا، وله الآن كلمة مسموعة فى الأسطورة والواقع الجزائريين بوصفه مخرجًا :

١٩٨٢	الانقطاع (**)
١٩٨٨	القلعة

محمد لاخضر حامينا :

ولد سنة ١٩٤٣ فى مصيلة بالجزائر. وبالرغم مما يقال عن أن أحدث أعمال لاخضر حامينا ذات توجه أوروبى، وما قيل عنه أثناء رئاسته لهيئة الفيلم القومى الجزائرى من اتجاهه نحو الأفلام المتجاوزة للحدود المرعية، إلا إنه واحد من رواد السينما الجزائرية، وواحد من أكفأ مخرجيها:

١٩٦٦	ريح الأوراس
١٩٦٨	حسن طيرو (***)

(*) ورد هذا الفيلم لدى البندارى، .(١٩٩٤).بتاريخ ١٩٨٨(انظر قائمة مراجع المترجمة)
(**) ورد هذا الفيلم لدى بجاوى، ب. ت. بتاريخ ١٩٨٣. (انظر قائمة مراجع المترجمة)
(***) ورد هذا الفيلم لدى بجاوى، ب. ت. بتاريخ ١٩٦٧. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

١٩٧٢	ديسمبر
١٩٧٥	وقائع سنين الجمر
١٩٨٢	عاصفة الرمال
١٩٨٦	الصورة الأخيرة (*)

محمد ملص :

ولد سنة ١٩٤٨ فى القنيطرة بسوريا. تخرج فى معهد السينما بموسكو، وحاز فيلمه الأول إعجابا شديدا، وهو يخرج أفلاما قصيرة فى الفترات الفاصلة بين أفلامه الروائية، كما يفعل الجميع. من بين تلك الأفلام القصيرة فيلم عن الفلسطينيين هو «المنام» تتضح فيه مهارته فى تكوين الكادر وفى ضبط السرعة الإيقاعية للفيلم.

١٩٨٤	أحلام المدينة
١٩٩٠	إعلانات عن مدينة (**)

محمد منير فنيرى :

ولد سنة ١٩٤٩ فى سوريا. طالب بمعهد الإيديك بباريس. عمل فنيرى فى التليفزيون العراقى قبل أن يخرج فيلمه الروائى:

١٩٨٦	العاشق (***)

محمد النجار :

مخرج مصرى، تخرج سنة ١٩٧٨ فى المعهد العالى للسينما بمصر، وهو يرى أن فيلمه الأول المذكور فى تلك القائمة مثالا للنقش البصرى بالكاميرا:

١٩٨٧	زمن حاتم زهران (****)

(*) ورد هذا الفيلم لدى بجاوى، ب. ت. بتاريخ ١٩٨٥(انظر قائمة مراجع المترجمة)

(**) هذا الفيلم غير مذكور إطلاقا لدى عبد الحميد، ب. ت.؛ ومذكور لدى البندارى بتاريخ ١٩٨٥. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(***) هذا الفيلم مذكور لدى عبد الخالق ، ب . ت ؛ والبندارى (١٩٩٤) بتاريخ ١٩٨٥ (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(****) هذا الفيلم مذكور لدى البندارى (١٩٩٤) بتاريخ ١٩٨٨ (انظر قائمة مراجع المترجمة)

محمود بن محمود :

ولد سنة ١٩٤٩ فى تونس. تخرج فى معهد إنساس البلجيكى للدراسات السينمائية، كما درس علم الحفريات، والصحافة، وكتب بعض السيناريوهات. بالرغم من أنه لم يخرج إلا فيلما واحدا حتى الآن، إلا أن معالجته التى تدير الرءوس لموضوع المنفى قد حظيت بتقدير شديد على نطاق واسع:

١٩٨٢	عبور (*)

محمود بن عمارى :

ولد سنة ١٩٤١ فى جوديال بالجزائر، وهو مخرج عصامى، علم نفسه بنفسه، وأدخل إلى السينما الجزائرية جرأة منعشة، وهو يرحب بتناول خبرات النساء وأدوار الرجال، حتى أنه قد خاطر فى سبيل ذلك بإخراج فيلم ضعيف (آخر أفلامه):

١٩٧٢	الفحام
١٩٧٤	الإرث
١٩٧٩	الخطوة الأولى
١٩٨٢	الرفض (**)

محمود زمورى :

ولد سنة ١٩٤٦ فى بوفارق بالجزائر. درس فى معهد الإيديك للسينما بباريس، وأخرج معظم أفلامه فى باريس بأسلوب زاعق أجوف عنيف، يروق بشكل خاص لشباب الجيل الثانى من المهاجرين الجزائريين:

(*) تتفق البندارى، (١٩٩٤) مع تاريخ الفيلم كما ورد بالنص الإنجليزى، لكنه ورد لدى قابوس، ب. ت. بتاريخ ١٩٨١. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(**) ورد هذا الفيلم لدى البندارى، (١٩٩٤). بنفس هذا التاريخ؛ لكن البجاوى، ب. ت. لم يذكره إطلاقا. (انظر قائمة مراجع المترجمة).

١٩٨١	خذ ١٠٠٠ جنيه وارحل (*)
١٩٨٣	سنوات التويست المجنونة
١٩٩٠	من هوليوود إلى تميرازيت

مرزاق علواش :

ولد سنة ١٩٤١ فى مدينة الجزائر بالجزائر. هو واحد من الخريجين القلائل من معهد الفيلم الجزائرى الذى لم يدم طويلا. يشتهر "علواش" بتنوع الأساليب التى ينتهجها فى إخراج أفلامه الروائية، وبسخريته اللاذعة المريرة التى تترك آثارا لا تمحى:

١٩٧٦	عمر جاتالاتو
١٩٧٨	مغامرات بطل
١٩٨٢	رجل ونافذة (**)
١٩٨٦	حب فى باريس (***)

مصطفى آلاسانى :

ولد سنة ١٩٤٢ فى النيجر. هو رائد السينما فى النيجر. قدمه للسينما جان روش فى نيامى. درس التحريك مع نورمان ماكلارن بكندا لفترة. أتم إخراج ثمانية أفلام ما بين الروائى والتسجيلى والتحريك، أولها فيلم Aouré (1962). ويعد أن أخرج فيلما مدته

(*) لم يذكر هذا الفيلم لدى البجاوى، ب.ت. إطلاقا، وذكر لدى البندارى، (١٩٩٤). بعنوان خذ ١٠٠٠ فرنك وارحل(انظر قائمة مراجع المترجمة)

(**) ورد هذا الفيلم لدى بجاوى، ب. ت. بعنوان رجال ونوافذ. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(***) هذا الفيلم غير مذكور إطلاقا لدى بجاوى، ب. ت.؛ ولا لدى البندارى (١٩٩٤). (انظر قائمة مراجع المترجمة)

٥٠ دقيقة يحاكى فيه أفلام رعاة البقر محاكاة ساخرة هو فيلم عودة المغامر، أخرج ثلاثة أفلام روائية من مقاس ١٦ مللى، هى:

١٩٧٢	زوجة، وفيللا، وسيارة، ونقود
١٩٧٤	تولا، أو روح الماء (ساعدت فى إخراجه أنّا سو هرنج)
١٩٨٢	كانكامبا

مصطفى عبد الكريم درقاوى (*)

ولد سنة ١٩٤١ فى أوجادا بالمغرب. درس المسرح فى الدار البيضاء، والسينما فى بولندا، وفى معهد الإيديك بباريس، ثم عاد إلى المغرب ليعمل فى البداية بالاشتراك مع "محمد رجب"، ثم استقل بذاته فى العمل ليتابع أفلامه الروائية التجريبية التى لا تتبع خطا روائيا:

١٩٧٩	رماد الفناء (بالاشتراك مع رجب)
١٩٨٢	أيام شهرزاد الجميلة
١٩٨٥	يوم البائع المتجول (**)

(*) ورد لدى صايل ، ب. ت. مخرجان يحملان لقب درقاوى، هما "مصطفى درقاوى"، و"عبد الكريم درقاوى". أفلام مصطفى درقاوى هى: أحداث بدون دلالة (١٩٧٤)، ورماد الزريبة (مع آخرين) (١٩٧٦)، وأيام شهرزاد الجميلة (١٩٨٢)، عنوان مؤقت (١٩٨٥). أما أفلام عبد الكريم درقاوى فهى: رماد الزريبة (مع آخرين) (١٩٧٦) ، والناعورة (١٩٨٥). (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(**) لا يوجد لدى صايل ، ب. ت. فيلم بعنوان يوم البائع المتجول إطلاقا، لكن لدى البندارى فيلم مغربى بعنوان يوم جائل (١٩٧٠) من إخراج إدريس الكنانى، علما بأن فيلموجرافيا صايل (ب.ت) ليس بها مخرج بهذا الاسم. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

منصف دهيب :

ولد سنة ١٩٥٢ فى صفاقس بتونس. لم يخرج دهيب حتى الآن إلا أفلاما قصيرة أومتوسطة الطول، لكنها بارزة، لخيالها ورؤيتها الملحوظين (وتتميز بوجود رجل) فى أماكن لا ترتادها إلا النساء فقط:

١٩٨٢ عش النسر (متوسط الطول)

١٩٨٦ حمام دهب (قصير)

مؤمن لسميحى :

ولد سنة ١٩٤٥ فى طنجة بالمغرب. درس بمعهد الإيديك بباريس، وقد تحول من تصويره الصارم للوحدة (١٩٧٥) إلى صنع أفلام تركز على التاريخ، والأداء، والحلم :

١٩٧٥ الشيرجى (*)

١٩٨٢ ٤٤ أو حكايات قبل النوم (**)

١٩٨٨ قفطان الحب (***)

ميد هوندو :

ولد سنة ١٩٣٦ فى موريتانيا. عاش هوندو منذ ١٩٥٨ فى فرنسا، حيث عمل بالمسرح قبل أن يتحول للسينما. أخرج كل أفلامه الروائية فى المنفى:

(*) ورد هذا الفيلم لدى صايل، ب. ت. بعنوان الشركى أوعنف الصمت(انظر قائمة مراجع المترجمة)

(**) يتفق صايل، ب. ت.؛ والبندارى، (١٩٤٤). مع المؤلفة على أن تاريخ هذا الفيلم ١٩٨١، لكنهما يذكرانه بعنوان ٤٤ أوأسطورة الليل(انظر قائمة مراجع المترجمة)

(***) شاهدت هذا الفيلم بعنوان قفطان الحب المنقط بالهوى (المترجمة)

١٩٧٠	سوليل والمترجم
١٩٧٤	البشعون السود جيرانكم
١٩٧٧	لدينا الموت بأكمله من أجل النوم
١٩٧٩	جزر الهند الغربية
١٩٨٦	ساراوونيا

ميشيل خليفى :

ولد سنة ١٩٥٠ فى الناصرة بفلسطين. درس السينما فى معهد إنساس ببلجيكا. بعد ذلك أخرج فيلما تسجيليا طويلا عن المرأة الفلسطينية. قال البعض عن فيلمه الروائى الطويل الأول، الذى صوره فى الأرض المحتلة، وأنتجه بدعم فرنسى -بلجيكى مشترك إنه مغرق فى الاستشراق :

١٩٨١	الذاكرة الخصبة
١٩٨٧	عرس الجليل
١٩٨٨	نشيد الحجارة

ناصر خمير (*)

ولد سنة ١٩٤٨ فى مدينة تونس بتونس. ناصر خمير نحات، وكاتب، وحكاء، وهو يهتم بإثراء السينما العربية بتراثها الثقافى المنسى

١٩٨٤	الهائمون
١٩٩٠	طوق الحمامة المفقود

(*) ورد اسمه لدى البندارى، (١٩٩٤). وقابوس، ب. ت. "الناصر خمير".(انظر قائمة مراجع المترجمة)

نبيل لاحلو (*)

ولد سنة ١٩٤٥ فى الجديدة بالمغرب. درس المسرح فى باريس، وهو يتردد بين السينما والمسرح ممثلا، ومخرجا لأفلامه المليئة بالسخرية المقذعة :

١٩٨٠	الحاكم العام (**)
١٩٨٤	براهيم ياش (***)
١٩٨٤	نهيق الروح

نجيب صفراوى :

ولد سنة ١٩٤٨ فى فاس بالمغرب. درس السينما والفن وعلم الحفريات فى باريس، ودخل إلى عالم إخراج الأفلام الروائية من باب كتابة المقالات السياسية والعمل الوثائقى :

١٩٨٥	شمس

نورى بوزيد :

ولد سنة ١٩٤٥ فى صفاقس بتونس. تخرج سنة ١٩٧٢ فى معهد الصوتيات والمرئيات ببروكسل، وقد صدم فيلمه الأول المشاهدين بتناوله الحساس لموضوع محرم:

١٩٨٦	ريح السد

(*) له فضلاً عن الأفلام المذكورة هنا فيلم أنتج فى نفس الفترة، وورد لدى صايل، ب.ت.؛ والبندارى (١٩٩٤)هو: كومانى (١٩٨٩) (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(**) عنوان هذا الفيلم لدى صايل، ب.ت. هو :الحاكم العام لجزيرة شاكر باكر بان (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(***) ورد هذا الفيلم لدى صايل، ب. ت.؛ والبندارى، ١٩٩٤. بتاريخ ١٩٨٢. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

١٩٨٩ صفائح من ذهب (*)

هنرى دوبارك :

ولد سنة ١٩٤٩ فى غينيا. درس السينما فى بلغراد، وفى الإيديك بباريس قبل أن يستقر فى ساحل العاج. كان فيلمه الأول هو الفيلم الروائى متوسط الطول **منى، أو حلم فنانة** (١٩٦٩). بعد ذلك أخرج عددا من الأفلام القصيرة مقابل عمولات، وسلسلة من الأفلام الروائية:

١٩٧٢	الأسرة
١٩٧٧	العشب العريض
١٩٨٧	اخترت ألا أحيا
١٩٨٨	غبار الرقص

هايلا جريما :

ولد سنة ١٩٤٦ فى جوندا بأثيوبيا. ذهب إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليدرس أولا فى مدرسة جودمان للدراما بشيكاغو، ثم فى أوكلا UCLAحيث أخرج أول أفلامه القصيرة زجاجة الساعة (١٩٧١)، وطفل المقاومة (١٩٧٢). يعيش "جريما" الآن فى الولايات المتحدة الأمريكية، ويقوم بالتدريس فى جامعة هوارد بواشنطن. صار "جريما" رمزا رائدا من رموز السينما الأمريكية السوداء بعدد من الأفلام المريكية الروائية التى تحسب له: **أمى الشجرة** (١٩٧٥)، **وويلمنجتون ١٠ الولايات المتحدة المريكية ١٠٠٠٠** (١٩٧٩)، **ورماد وجمر** (١٩٨٢). والفيلم الوحيد الذى صوره فى وطنه أثيوبيا عمل سينمائى مركب متقن هو:

١٩٧٦ حصاد ٣٠٠٠ عام

(*) ورد لدى قابوس، ب. ت.؛ والبندارى (١٩٩٤) بتاريخ ١٩٨٨. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

هينى سرور :

ولدت فى بيروت بلبنان، وهى ليست مجرد واحدة من المخرجات العربيات القليلات، بل هى أيضًا واحدة من أكثر مخرجى ومخرجات العالم العربى جرأة، وقد تبنت تقريبا فى فيلمها الروائى الأول كل الخبرة الواقعية أوالخيالية للنساء الشرقيات:

١٩٨٤	ليلى والذئب

يوسف شاهين :

ولد سنة ١٩٢٦ فى الإسكندرية بمصر. هو أحد رواد الإخراج السينمائى فى مصر. درس فى باسادينا بلاى هاوس بكاليفورنيا، وغالبا ما تنال أفلامه تقديرا فى الخارج أكثر مما تنال فى وطنه. ومنذ ١٩٧٣ نجد لأفلامه طابعا فريدا فى السينما العربية، بكثافة أفكارها، وتركيبتها الشكلية:

١٩٥٠	بابا أمين
١٩٥١	ابن النيل
١٩٥٢	المهرج الكبير (*)
١٩٥٢	سيدة القطار
١٩٥٣	نساء بلا رجال
١٩٥٤	صراع فى الوادى
١٩٥٤	شيطان الصحراء
١٩٥٦	صراع فى الميناء

(*) ورد لدى إبراهيم، (١٩٨٣). إن هذا الفيلم من إخراج يوسف وهبى، والأرجح أنها غلطة مطبعية (المترجمة)

١٩٥٧	إنت حبيبى
١٩٥٧	ودعت حبك (*)
١٩٥٨	باب الحديد
١٩٥٨	جميلة الجزائرية
١٩٥٩	حب للأبد
١٩٦٠	بين إيديك
١٩٦١	نداء العشاق (**)
١٩٦١	رجل فى حياتى
١٩٦٣	صلاح الدين
١٩٦٤	فجر يوم جديد (***)
١٩٦٥	بياع الخواتم
١٩٦٦	رمال من ذهب (****)
١٩٦٨	الناس والنيل (*****)

(*) ورد هذا الفيلم لدى إبراهيم، (١٩٨٣). ؛ والبندارى، (١٩٩٤). بتاريخ ١٩٦٥. (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(**) ورد هذا الفيلم لدى إبراهيم، (١٩٨٣). ؛ والبندارى، (١٩٩٤). بتاريخ ١٩٦٠(انظر قائمة مراجع المترجمة)

(***) ورد هذا الفيلم لدى إبراهيم، (١٩٨٣). ؛ والبندارى، (١٩٩٤). بتاريخ ١٩٦٥(انظر قائمة مراجع المترجمة)

(****) يتفق سويد، ب. ت. مع التاريخ الوارد هنا، لكنه ورد لدى البندارى، ١٩٩٤. بتاريخ ١٩٦٧. (انظر قائمة مراجع الترجمة

(*****) ورد هذا الفيلم لدى إبراهيم، (١٩٨٣). ؛ والبندارى، (١٩٩٤). بتاريخ ١٩٧٢(انظر قائمة مراجع المترجمة)

١٩٦٩	الأرض (*)
١٩٧٠	الاختيار (**)
١٩٧٣	العصفور (***)
١٩٧٦	عودة الابن الضال
١٩٧٨	إسكندرية ليه؟ (****)
١٩٨٢	حدوتة مصرية
١٩٨٥	وداعا بونابرت
١٩٨٧	اليوم السادس (*****)
١٩٩٠	إسكندرية كمان وكمان

(*) ورد هذا الفيلم لدى إبراهيم، (١٩٨٣).؛والبندارى، (١٩٩٤). بتاريخ١٩٧٠(انظر قائمة مراجع المترجمة)

(**) ورد هذا الفيلم لدى إبراهيم، (١٩٨٣). ؛ والبندارى، (١٩٩٤). بتاريخ ١٩٧١(انظر قائمة مراجع المترجمة)

(***) ورد هذا الفيلم لدى إبراهيم، (١٩٨٣). ؛ والبندارى، (١٩٩٤). بتاريخ ١٩٧٤(انظر قائمة مراجع المترجمة)

(****) ورد هذا الفيلم لدى البندارى، (١٩٩٤). بتاريخ (١٩٧٩) (انظر قائمة مراجع المترجمة)

(*****) ورد هذا الفيلم لدى البندارى، (١٩٩٤). ؛ والدهيبى ب (١٩٨٥–١٩٨٧) .بتاريخ ١٩٨٦ (انظر قائمة مراجع المترجمة)

المراجع

Abdel Hamid, Bandar (1988) interview with Samir Zikra, *Cinema Life* (Damascus), 33–4, summer (in Arabic).

Achebe, Chinua (1975) *Morning Yet on Creation Day*. London, Heinemann.

'African Dossier: Hondo, Gerima, Sembene' (1978), *Framework* (London), 7–8, spring.

Ajami, Fouad (1981) *The Arab Predicament*. Cambridge, Cambridge University Press.

Alea, Tomas Gutierrez (1987) 'Memories of underdevelopment: the viewer's dialectic III', *Jump Cut* (Berkeley), 32.

Ali, Muhsin Jassim (1983) 'The socio-aesthetics of contemporary Arabic fiction: an introduction', *Journal of Arabic Literature*, XIV.

Allouache, Merzak (1987) *Omar Gatlato* (script). Algiers, Cinémathèque algérienne, Editions LAPHOMIC.

Amr, Ibrahim (1987) 'Consommation et décalages culturels en Egypte', in Stauth and Zubaida (eds.) (1987).

Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities*. London, Verso.

Anon. (1988) 'Ahmed Badir is remaking *Quai no 5* in a satirical form', *Alwan* (Beirut), 1–7 October (in Arabic).

Anon. (1988a) 'The comic film in Egypt', *Alwan* (Beirut), 474–5, July (in Arabic).

Anon. (1989) 'First directing experiment', *Video 2000* (Beirut), April (in Arabic).

Arab Cinema and Culture: round table conferences (1965). 3 vols. Beirut, Arab Film and Television Centre.

al-Ariss, Ibrahim (1978) *The Image and the Reality* (*Al-sura wal-waqi'*). Beirut, Arab Organization for Studies and Publication (in Arabic).

al-Ariss, Ibrahim (1979) *A Voyage Through Arab Cinema (Rihla fil sinema al-'arabiyya)*. Beirut, Dar al-Farabi (in Arabic).

al-Ariss, Ibrahim (1987) 'Du côté du nouveau cinéma égyptien: les enfants de Salah Abou Seif, de la rue et de coca cola', in Berrah *et al.* (eds.) (1981).

Armes, Roy (1985) 'Black African cinema in the eighties', *Screen* (London), 26: 3–4.

Armes, Roy (1987) *Third World Film Making and the West*. Berkeley, University of California Press.

Awad, Louis (1975) 'Problems of the Egyptian theatre', in Ostle (ed.) (1975).

al-'Awdat, Husayn (n.d.) *Cinema and the Palestine Question (Al-sinema wal-qadiyat al-falastiniyya)*. Damascus, Al-Ahali (in Arabic).

Awed, Ibrahim M., Hussein M. Adam and Lionel Ngakane (eds.) (1983) *First*

Mogadishu Pan-African Film Symposium. Mogadishu, Mogpafis Management Committee.
Aziza, Mohamed (1970) *Regards sur le théâtre arabe contemporain*. Tunis, Maison tunisienne de l'édition.
B., Abdou (1982) 'Le dernier tabou', *Les Deux Ecrans* (Algiers), 44, April.
Bachy, Victor (1978) *Le Cinéma de Tunisie*. Tunis, Société tunisienne de diffusion.
Bachy, Victor (1981) 'La distribution cinématographique en Afrique noire', *Filméchange*, 15, summer.
Bachy, Victor (1982) *Le Cinéma au Mali*. Brussels, OCIC.
Bachy, Victor (1982a) *Le Cinéma en Côte d'Ivoire*. Brussels, OCIC.
Bachy, Victor (1982b) *La Haute Volta et le cinéma*. Brussels, OCIC.
Bachy, Victor (1986) *Le Cinéma au Gabon*. Brussels, OCIC.
Bachy, Victor (1987) *To have a History of African Cinema*. Brussels, OCIC. Also published in French and Spanish.
Bakhtine, Mikhail (1978) *Esthetique et théorie du roman*. Paris, Gallimard.
Bakr, Yahya Abu, Saad Labib and Hamdy Kandil (1985) *Development of Communication in the Arab States: needs and priorities*. Paris, UNESCO.
Balogun, Françoise (1984) *Le Cinéma au Nigéria*. Brussels and Paris, OCIC and L'Harmattan.
Banned films (1981), *Index on Censorship* (London), 10:4, (special issue).
Barber, Karin (1987) 'Popular arts in Africa', *African Studies Review* (London), 30:3, September.
Barthes, Roland (1979) *Sur Racine*. Paris, Editions du Seuil (Collection Points).
Bensmaïa, Reda (1982) 'Primat de la narration', *Les Deux Ecrans* (Algiers), 46, June.
Bernal, Martin (1987) *Black Athena*. London, Free Association Books.
Berque, Jacques (1964) 'Le problème de la langue', in *Cinéma et culture arabes* (1964), vol. 1.
Berrah, Mouny (1981) 'Lumières captives' (interview with Yusuf Sahraoui), *Les Deux Ecrans* (Algiers), 45, May.
Berrah, Mouny (1987) 'Les falbalas du mélo égyptien' in Berrah *et al.* (eds.) (1987).
Berrah, Mouny, Victor Bachy, Mohand Ben Salama and Hamdy Kandil (eds.) (1981) *Cinémas du Maghreb*. Paris, *CinémAction*, 14, and Papyrus Editions.
Berrah, Mouny, Jacques Lévy and Claude-Michel Cluny (eds.) (1987) *Les Cinémas arabes*. Paris, *CinémAction* 43, Editions du Cerf and Institut du Monde Arabe.
Binet, Jacques, Ferid Boughedir and Victor Bachy (eds.) (1983) *Cinémas noirs d'Afrique*. Paris, *CinémAction*, 44, and L'Harmattan.
Blair, Dorothy (1976) *African Literature in French*. Cambridge, Cambridge University Press.
Bordwell, David, Janet Staiger and Kristen Thompson (1985) *The Classical Hollywood Cinema*. London, Routledge and Kegan Paul.
Bosséno, Christian (1978) 'Le cinéma en Algérie', *La Revue du Cinéma–Image et son* (Paris), 327.
Bosséno, Christian (1983) 'Le cinéma tunisien', *La Revue du Cinéma* (Paris), 382.
Bosséno, Christian (ed.) (1985) *Youssef Chahine l'Alexandrin*. Paris, *CinémAction*, 33 and Editions du Cerf.
Boughedir, Ferid (1976) 'Cinéma africain et décolonisation'. Unpublished thesis

(*doctorat de 3ᵉ cycle*), University of Paris III.
Boughedir, Ferid (1981) 'Les quatre voies du cinéma marocain', in Berrah *et al.* (eds.) (1981).
Boughedir, Ferid (1982) 'Report and prospects', in Fulchignoni (ed.) (1982).
Boughedir, Ferid (1984) 'Le cinéma en Afrique et dans le monde', *Jeune Afrique plus* (Paris), 6, April.
Boughedir, Ferid (1986) 'Economie et thématique des cinémas africains 1960–1985'. Unpublished thesis (*doctorat d'état*), University of Paris VII.
Boughedir, Ferid (1987) *Le Cinéma africain de A à Z*. Brussels, OCIC.
Boughedir, Ferid (1987a) 'Panorama des cinémas maghrébins', in Berrah *et al.* (eds.) (1987).
Boujedra, Rachid (1971) *Naissance du cinéma tunisien*. Paris, François Maspéro.
Boukella, Djamel (1987) 'En finir dans les films avec le "tout politique"', in Berrah *et al.* (eds.) (1987).
Boulanger, Pierre (1975) *Le cinéma colonial*. Paris, Seghers.
Bounfour, Abdellah (1977) 'La raison orpheline', in Sartre (ed.) (1977).
Braudy, Leo (1985) 'Genre: the conventions of connection', in Mast and Cohen (eds.) (1985).
Brossard, Jean-Pierre (1981) *L'Algérie vue par son cinéma*. Locarno, International Film Festival.
Calder, Angus, Christopher Fife, Toby Garfitt and Mario Relich (1983) *African Fiction and Film: three short case studies*. Milton Keynes, Open University Press.
Cavell, Stanley (1985) 'Types: cycles as genres', in Mast and Cohen (eds.) (1985).
CESCA (ed.) (1985) *Camera nigra*. Brussels and Paris, OCIC and L'Harmattan.
Chahine, Yusuf (1985) *Alexandrie pourquoi?* (script), *L'Avant-scène du cinéma* (Paris), 241, June.
Cham, Mbye Baboucar (1982) 'Film production in West Africa', *Présence africaine* (Paris), 124.
Cham, Mbye Baboucar (1984) 'Art and ideology in the work of Sembene Ousmane and Haile Gerima', *Présence africaine* (Paris) 129.
Charkawi, Galal (1966) 'Representing the Prophet of Islam on the screen', in Sadoul (ed.) (1966).
Charkawi, Galal (1966a) 'History of the UAR cinema, 1896–1962', in Sadoul (ed.) (1966).
Charkawi, Galal (1970) *An Essay in the History of Arab Cinema (Risala fi tarikh al-sinema al-'arabiyya)*. Cairo, Egyptian Printing and Publishing Company (in Arabic).
Château, Dominique, André Gardies and François Jost (eds.) (1981) *Cinémas de la modernité*. Paris, Klincksiek.
Chelbi, Mustapha (1985) *Musique et société en Tunisie*. Tunis, Editions Salammbô.
Cheriaa, Tahar (1979) *Ecrans d'abondance . . . ou cinémas de libération en Afrique?*. Tunis, Société tunisienne de diffusion.
Cheriaa, Tahar (1985) 'Le groupe et le héros' in CESCA (ed.) (1985).
Chinweizu (ed.) (1988) *Voices from Twentieth Century Africa*. London, Faber and Faber.
Cinéma arabe – cinéma dans le tiers monde – cinéma militant (1976). *Dérives* (Quebec), 3–4 (special issue).
'Cinéma d'Afrique noire' (1984) *Vivant univers* (Namur), 352, July/August.

Cinéma et culture arabes (1964), 3 vols. Beirut, Arab Film and Television Centre. Also published in English (1965).
Cinéma et l'Afrique au sud du Sahara: rapport général du groupe ciné-photo, section du Congo-Belge et du Ruanda-Urundi, Le (1958). Brussels, Exposition universelle et internationale.
Cinémas des pays arabes (1977), 3 vols. Algiers, Cinémathèque algérienne and Cinémathèque française (photocopy).
Clawson, Patrick (1981) 'The development of capitalism in Egypt', *Khamsin* (London), 9.
Cluny, Claude-Michel, and Salah Dehni (1975) 'L'expérience du cinéma en Syrie', *Cinéma 75* (Paris), 197, April.
Cluny, Claude-Michel (1977) 'Actualité du cinéma arabe', *Cinéma 77* (Paris), 178–9.
Cluny, Claude-Michel (1978) *Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes*. Paris, Sindbad.
Convents, Guido (1986) *Préhistoire du cinéma en Afrique 1897–1918: à la recherche des images oubliées*. Brussels, OCIC.
Copans, Jean (1985) 'Entre l'histoire et les mythes', in D. Serceau (ed.) (1985).
Curran, James and Vincent Porter (eds.) (1983) *British Cinema History*. London, Weidenfeld and Nicolson.
Dadci, Younes (1970) *Dialogues Algérie-cinéma*. Paris, Editions Dadci.
Daniel, Charles (1984) 'Musique et narrativité', *Hors cadre* (Paris), 2.
al-Dasuqi, Mohamed (1988) 'The simple man in the street dominates the screen', *Video Arab* (Beirut), July (in Arabic).
Deeb, Abu (1979) *Al Jurjani's Theory of Poetic Imagery*. Warminster, Aris and Phillips.
Dehni, Salah (1966) 'History of Syrian cinema, 1918–1962', in Sadoul (ed.) (1966).
Dehni, Salah (1987) 'Quand cinéma et télévision se regardent en chiens de faïence: le cas syrien', in Berrah *et al.* (eds.) (1987).
Deleuze, Gilles (1983) *L'Image-mouvement*. Paris, Editions de minuit.
Deleuze, Gilles (1985) *L'Image-temps*. Paris, Editions de minuit.
Dhote, Alain, (ed.) (1989) *Cinéma et psychanalyse*. Paris, *CinémAction*, 50, and Corlet.
Diawara, Manthia (1984) 'African Cinema: the background and economic context of production'. Unpublished thesis, Indiana University.
Diawara, Manthia (1986) 'African Cinema: FESPACO, an evaluation', *Third World Affairs 1986* (London).
Diawara, Manthia (1987) 'Sub-Saharan African film production: technological determinism', *Jump Cut* (Berkeley), 32.
Diawara, Manthia (1987a) 'Oral literature and African film: narratology in *Wend Kuuni*', *Présence Africaine* (Paris), 142, second quarter.
Diawara, Manthia (1989) 'African cinema today', *Framework* (London), 37.
Djebar, Assia (1981) 'J'ai recherché un langage musical', in Berrah *et al.* (1981).
Downing, John D. H., (ed.) (1987) *Film and Politics in the Third World*. New York, Praeger.
'Écrans colonisés' (dossier) (1982), *FilmAction* (Paris), 2, February–March.
Elsaesser, Thomas (1986) 'Primary identification and the historical subject', in Rosen (ed.) (1986).
Ezzedine, Salah (1966) 'The role of music in Arab films', in Sadoul (ed.) (1966).

Fano, Michel (1981) 'Le son et le sens', in Château *et al.* (eds.) (1981).
Fanon, Frantz (1967) *The Wretched of the Earth*. Harmondsworth, Penguin.
Fanon, Frantz (1980) *A Dying Colonialism*. London, Readers and Writers Publishing Cooperative.
Farid, Samir (1973) 'Les six générations du cinéma égyptien', *Ecran* (Paris), 15, May.
Farid, Samir (1979) *Arab Cinema Guide*. Cairo, Arab Cinema Guide.
Farid, Samir (1981) *On Arab Cinema*. Beirut, Dar al-Tali'a (in Arabic).
Farid, Samir (1984) 'The image of women in Arab cinema', *Cinema Life* (Damascus), 11, spring (in Arabic).
Farid, Samir (1987) 'Neo-realism is born in Egypt', *Cinema Life* (Damascus), 31–32 (in Arabic).
Fenuku, R. O. (1983) 'Country report on Ghana' in Awed *et al.* (eds.) (1983).
Ferreri, Michel (1989) 'Au-delà du plaisir du film: spectateur-enfant' in Dhote (ed.) (1989).
Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou: FESPACO 1983 (1987). Paris, Editions présence africaine.
Finnegan, Ruth (1976) *Oral Literature in Africa*. Nairobi, Oxford University Press.
Fisher, Lucy (1980–1) '*Xala*: a study in black humour', *Millennium Film Journal*, 7–9, winter–fall.
Fisher, William (1989) 'Ouagadougou', *Sight and Sound* (London), 58: 3, summer.
François, Pierre (1982) 'Class struggles in Mali', *Review of African Political Economy* (Sheffield), 24, December.
Frye, Northrop (1973) *Anatomy of Criticism*. Princeton, Princeton University Press.
Fulchignoni, Enrico, (ed.) (1982) *Cinema and Society*. Paris, ITFC and UNESCO.
Gabriel, Teshome (1982) *Third Cinema in the Third World: the aesthetics of liberation*. Ann Arbor, UMI Research Press.
Gabriel, Teshome (1982a) '*Xala:* a cinema of wax and gold', *Jump Cut* (Berkeley), 27, July.
Gabriel, Teshome (1985) 'Towards a critical theory of Third World films', *Third World Affairs 1985* (London).
Ganda, Oumarou (1981) *Cabascabo* (script), *L'Avant-scène du cinéma* (Paris), 265, April.
Garcia, Roger (1986) 'The melodramatic point of view', *Papers of the Hong Kong Film Festival 1986*.
Gardenal, Philippe (1988) 'Le caractère arabe pris au pied de la lettre', *Libération* (Paris), 25 May.
Gardies, André (1987) 'L'espace dans la narration filmique: l'exemple du cinéma d'Afrique noire francophone'. Unpublished thesis (*doctorat d'état*), University of Paris VIII.
Gardies, André (1989) *Cinéma d'Afrique noire francophone*. Paris, L'Harmattan.
Gardies, André, and Pierre Haffner (1987) *Regards sur le cinéma négro-africain*. Brussels, OCIC.
Georgakas, Dan, and Lenny Rubenstein (eds.) (1984) *Art Politics Cinema: the* Cineaste *interviews*. Chicago, Lakeview Press.
Gordon, David G. (1978) *The French Language and National Identity*. The

Hague, Mouton.
Gould, Stephen Jay (1980) *Ever Since Darwin*. Harmondsworth, Penguin.
Gould, Stephen Jay (1986) *The Flamingo's Smile*. Harmondsworth, Penguin.
Goux-Pelletan, Jean-Pierre (1971) 'Petite planète du cinéma: Liban', *Cinéma 71* (Paris), 161, December.
Gover, Victor (1958) 'A brief review of the services provided by the Overseas Film and Television Centre for film units working in Africa', in *Le Cinéma et l'Afrique au sud du Sahara* (1958).
Graham, Ronnie (1988) *Stern's Guide to Contemporary African Music*. London, Zwan Publications and Off the Record Press.
Gregor, Ulrich (1978) interview with Ousmane Sembene, *Framework* (London), 7–8, spring.
Guback, Thomas, and Tapio Varis (1982) *Transnational Communication and Cultural Industries*. Paris, UNESCO.
Hafez, Sabry (1975) 'Innovation in the Egyptian short story', in Ostle (ed.) (1975).
Haffner, Pierre (1978) *Essai sur les fondements du cinéma africain*. Paris, Nouvelles editions africaines.
Haffner, Pierre (1986) 'Le cinéma et l'imaginaire en Afrique noire'. Unpublished thesis (*doctorat d'état*), University of Paris X.
Haffner, Pierre (ed.) (1989) *Kino in Schwarzafrika*. Munich, CICIM.
Hall, Stuart (1989) 'Cultural identity and cinematic representation', *Framework* (London), 36.
Hamori, Andras (1975) *On the Art of Mediaeval Arabic Literature*. Princeton, Princeton University Press.
Hamuda, Huda (1988) interview with Saleem al-Basri, *al-Ufuq* (Nicosia), 21 July (in Arabic).
al-Haraty, Salem Ahmad (1988) 'Study on the history of cinema in the Libyan Popular Socialist Arab Jamahiriya'. Unpublished thesis, London International Film School.
Hatmal, Jamil (1988) 'Imagination is a lifeboat' (interview with Nacer Khemir), *Cinema Life* (Damascus), 33–4, summer (in Arabic).
Haustrate, Gaston, Claude-Michel Cluny, Françoise Chevalier and Mireille Amiel (1976) 'Le cinéma algérien', *Cinéma 76* (Paris), 207, March.
Hawal, Qasim (n.d.) *Palestinian Cinema (Al-sinema al-falastiniyya)*. Beirut, Dar al-Hadaf, Dar al-'Awda (in Arabic).
Head, Sydney W., (ed.) (1974) *Broadcasting in Africa*. Philadelphia, Temple University Press.
Hennebelle, Guy, (ed.) (1972) Les Cinémas africains en 1972. Paris, *L'Afrique littéraire et artistique* (Paris), 20, and Société Africaine d'Edition.
Hennebelle, Guy, (ed.) (1975) 'Le cinéma syrien', *L'Afrique littéraire et artistique* (Paris), 36.
Hennebelle, Guy (1975a) *Quinze ans de cinéma mondial*. Paris, Editions du Cerf.
Hennebelle, Guy (1976) 'Arab cinema', *Merip Reports* (Washington), 52, November.
Hennebelle, Guy, (ed.) (1979) *Cinémas de l'émigration*. Paris, *CinémAction* 8, summer.
Hennebelle, Guy, and Janine Euvard (eds.) (1978) *Israël-Palestine: que peut le cinéma?*. Paris, *L'Afrique littéraire et artistique*, 47, and Société africaine d'édition.

Hennebelle, Guy, and Khemais Khayati (eds.) (1977) *La Palestine et le cinéma*. Paris, E 100.
Hennebelle, Guy, and Catherine Ruelle (eds.) (1978) *Cinéastes d'Afrique noire*. Paris, *CinémAction*, 3, and *L'Afrique littéraire et artistique*, 49.
Hobsbawm, Eric, and Terence Ranger (eds.) (1983) *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press.
Horne, Alistair (1979) *A Savage War of Peace: Algeria 1954–1962*. Harmondsworth, Penguin.
Hourani, Cecil (ed.) (1982) *The Arab Cultural Scene*. London, Namara Press.
Ibn Khaldun (1967) *The Muqaddimah* (trans. Franz Rosenthal). London, Routledge and Kegan Paul.
Ibrahim, Abbas Fadhil (1987) 'Trois mélos égyptiens observés à la loupe', in Berrah *et al.* (eds.) (1987).
Ibrahim, Abbas Fadhil (1987a) 'Le cinéma irakien: un accouchement de quarante ans', in Berrah *et al.* (eds.) (1987).
Iliffe, John (1983) *The Emergence of African Capitalism*. London, Macmillan.
Irele, Abiola (1981) *The African Experience in Literature and Ideology*. London, Heinemann.
Al-'Isa, Rima, and Hassan Abou Ghanima (1983) *From the Other Side of Cinema Culture (Min al-janib al-akhir lil-thaqafat al-sinemaiyya)*. Amman, Arab Organization for Studies and Publication (in Arabic).
Jabre, Farid (1966) 'The industry in Lebanon, 1958–65', in Sadoul (ed.) (1966).
Jad, Ali B. (1983) *Form and Technique in the Egyptian Novel, 1912–1971*. London, Ithaca Press.
Jakobson, Roman (1963) *Essais de linguistique générale*. Paris, Editions de minuit.
Jan Mohamed, Abdul R. (1983) *Manichean Aesthetics: the politics of literature in colonial Africa*. Amherst, University of Massachusetts Press.
Jargy, Simon (1971) *La Musique arabe*. Paris, PUF.
Jegede, Dele (1987) 'Popular culture and popular music: the Nigerian experience', *Présence Africaine* (Paris), 144: 4.
Jolles, André (1972) *Formes simples*. Paris, Editions du seuil.
Jost, François (1983) 'Narration(s): en deçà et au-delà', *Communications* (Paris), 38.
Julien, Eileen (1983) 'Of traditional tales and short stories in African literature', *Présence africaine* (Paris), 125: 1.
Kamphausen, M. (1972) 'Cinema in Africa: a survey', *Cineaste* (New York), 5:3.
Katz, Elihu and George Wedell (1978) *Broadcasting in the Third World: promise and performance*. London, Macmillan.
Khan, M. (1969) *An Introduction to the Egyptian Cinema*. London, Informatics.
Khatibi, Abdelkebir (1977) 'Le Maghreb commé horizon de pensée', in Sartre (ed.) (1977).
Khayati, Khemais (1973) interview with Salah Abou Seif, *Cinéma 73* (Paris), 182.
Khayati, Khemais (1986) interview with Niazi Mustapha, *al-Yaum al-Sabi'* (Paris), 25 August (in Arabic).
Khayati, Khemais (1988) interview with Rifat al-Mihi, *al-Yaum al-Sabi'* (Paris), 12 September (in Arabic).
Khleifi, Michel (1988) *Noce en Galilée* (script), *L'Avant-scène du cinéma* (Paris), 372, June.

Khleifi, Omar (1970) *L'Histoire du cinéma en Tunisie*. Tunis, Société tunisienne de diffusion.
Khoury, Lucienne (1966) 'History of the Lebanese cinema', in Sadoul (ed.) (1966).
al-Kilani, Khair (1989) 'Opinion', *Alwan* (Beirut), July (in Arabic).
Kilito, Abdelfattah (1979) 'Sur le métalangage métaphorique des poéticiens arabes', *Poétique* (Paris), 38, April.
Kilito, Abdelfattah (1983) *Les Séances*. Paris, Sindbad.
Kilito, Abdelfattah (1985) *L'Auteur et ses doubles*. Paris, Seuil.
Killam, G. D. (1973) *African Writers on African Writing*. London, Heinemann.
Klein, Leonard S., (ed.) (1988) *African Literatures in the Twentieth Century: a guide*. Harpenden, Oldcastle Books.
al-Ktozai, Mohamed A. (1984) *The Development of Early Arabic Drama, 1847–1900*. London, Longman.
Lagny, Michèle (1984) 'Les français en focalization interne', *Iris* (Limoges), 2:2.
Landy, Marsha (1982) 'Politics and style in *Black Girl*', *Jump Cut* (Berkeley), 27, July.
Laroui, Abdallah (1982) *L'Idéologie arabe contemporaine*. Paris, Maspéro.
Lawson, William (1982) *The Western Scar: the theme of the been-to in West African fiction*. Athens, Ohio University Press.
Leahy, James (1987) 'Tributaries of the Seine', *Monthly Film Bulletin* (London), vol. 54, No. 639, April.
Leahy, James (1988) '*Sarraounia*', *Monthly Film Bulletin* (London), vol. 55, No. 648, January.
Leahy, James (1988a) interview with Med Hondo, *Monthly Film Bulletin* (London), vol. 55, No. 648, January.
Long, Richard (1979) *Tafiq al Hakim: playwright of Egypt*. London, Ithaca Press.
Maarek, Philippe J., (ed.) (1983) *Afrique noire: quel cinéma?*. Paris, Association du ciné-club de l'Université Paris X.
al-Mafraji, Ahmed Fayadh (1978) *The Cinema in Iraq*. Baghdad, Ministry of Culture and Information.
Maherzi, Lotfi (1980) *Le Cinéma algérien*. Algiers, SNED.
Malkmus, Lizbeth (1985) 'A desk between two borders', *Framework* (London), 29.
Malkmus, Lizbeth (1986) 'Arab cinema: avoiding the ghetto', *Third World Affairs 1986* (London).
Malkmus, Lizbeth (1987) unpublished interview with Samir Zikra.
Malkmus, Lizbeth (1988) 'The "new" Egyptian cinema: adapting genre conventions to a changing society', *Cineaste* (New York), XVI: 3.
Mansfield, Peter (1978) *The Arabs*. Harmondsworth, Penguin.
Martin, Angela (1979) 'Four West African film-makers', *Framework* (London), 11, autumn.
Martin, Angela (1982) *African Films: the context of production*. London, British Film Institute.
Martin, Angela (1984) *Africa on Africa*. London, Channel 4.
Martin, Angela (1988) *Arab Cinema*. London, Channel 4.
Ma'ruf, Mahmud (1989) interview with Ali Badrakhan, *al-Ufuq* (Nicosia), 19 January (in Arabic).
Mast, Gerald and Marshall Cohen (1985) *Film Theory and Criticism*. New York,

Oxford University Press.
al-Mazzaoui, Farid (1964) 'Viabilité d'un cinéma né chétif face à une télévision géante', in *Cinéma et culture arabes*, Vol. 1.
McArthur, Colin (1972) *Underworld USA*. London, Secker and Warburg.
Megherbi, Abdelghani (1982) *Les Algériens au miroir du cinéma colonial.* Algiers, Editions SNED.
Megherbi, Abdelghani (1985) *Le Miroir apprivoisé.* Algiers, ENAL.
Megherbi, Abdelghani (1985a) *Le Miroir aux alouettes: lumière sur les ombres hollywoodiennes en Algérie et dans le monde.* Algiers and Brussels, ENAL, OPU, GAM.
Memmi, Albert (1974) *The Colonizer and the Colonized.* London, Souvenir Press.
Metz, Christian (1978) *Essais sur la signification au cinéma.* Paris, Klincksieck.
Mohamed Ali, Mahdi (1988) 'About the New Realism', *Cinema Life* (Damascus), 33–4 (in Arabic).
Mpoyi-Buata, Th. (1981) '*Ceddo* de Sembène Ousmane et *West Indies* de Med Hondo', *Présence africaine* (Paris), 119: 3.
al-Mufraji, Ahmed Fiyad (1981) *Sources for the Study of Cinema Activity in Iraq 1968–1979 (Masadir dirasat al-nashat al-sinema fil-'Iraq).* Beirut, Arab Organization for Studies and Publication (in Arabic).
al-Mufraji, Ahmed Fiyad (1981a) *Cinema Artists in Iraq (Fananu al-sinema fil-'Iraq).* Beirut, Arab Organization for Studies and Publication (in Arabic).
Mulvey, Laura (1986) 'Visual pleasure and narrative cinema', in Rosen (ed.) (1986).
Nagakane, Lionel and Keith Shiri (1991), *Africa on Film*, London, BBC.
Nasri, Samir (1988) interview with Farid Chauqi, *al-Nahar* (Beirut), 30 April (in Arabic).
Nasri, Samir (1988a) interview with Sa'id Marzuq, *al-Nahar* (Beirut), 21 March (in Arabic).
Nee Owoo, Kwate (1989) interview with Ousmane Sembene, *Framework* (London), 36.
Ngansop, Guy Jérémie (1987) *Le cinéma camerounais en crise.* Paris, L'Harmattan.
N'Gosso, Gaston Samé and Catherine Ruelle (1983) *Cinéma et télévision en Afrique: de la dépendance a l'interdépendance.* Paris, UNESCO.
Ngugi wa Thiong'o (1986) *Decolonising the Mind.* London, James Curry.
Nicholls, Harcourt (1988) 'Black British Actors and the Film Industry, 1935–1960'. Unpublished thesis, Middlesex Polytechnic.
Noeldeke, Th. (1961) *Delectus Veterum Carminum Arabicorum.* Wiesbaden, Harroassowitz.
Notcutt, L. A. and G. C. Latham (1937) *The African and the Cinema.* London, Edinburgh House Press.
Nouri, Shakir (1986) *A la recherche du cinéma irakien, 1945–1985.* Paris, L'Harmattan.
Obiechina, Emmanuel (1975) *Culture, Tradition and Society in the West African Novel.* Cambridge, Cambridge University Press.
Ochs, Martin (1986) *The African Press.* Cairo, American University in Cairo Press.
Opubor, Alfred E. and Onuora E. Nwuneli (1979) *The Development and Growth of the Film Industry in Nigeria.* Lagos, Third Press International.

Ostle, R. C., (ed.) (1975) *Studies in Modern Arabic Literature*. Warminster, Aris and Phillips.
Ostor, Ákos (1984–5) 'Cinema and society in India and Senegal: the films of Satyajit Ray and Ousmane Sembene', *Cinewave* (Calcutta), 7.
'Other Cinemas, Other Criticisms' (1985) *Screen* (London), 26: 3–4 (special issue).
Otten, Rik (1984) *Le Cinéma au Zaire, au Rwanda et au Burundi*. Brussels and Paris, OCIC and L'Harmattan.
p'Bitek, Okot (1973) *Africa's Cultural Revolution*. Nairobi, Macmillan.
Pfaff, Françoise (1984) *The Cinema of Ousmane Sembene: a pioneer of African film*. Westport, Greenwood Press.
Pfaff, Françoise (1988) *Twenty-five Black African Filmmakers*. Westport, Praeger/Greenwood Press.
Pines, Jim, and Paul Willemen (eds.) (1989) *Questions of Third Cinema*. London, British Film Institute.
Pommier, Pierre (1974) *Cinéma et développement en Afrique noire francophone*. Paris, Pedone.
Prédal, René (1982) *Jean Rouch, un griot gaulois*. Paris, *CinémAction*, 17, and L'Harmattan.
Prédal, René (1985) '*La noire de* . . . : premier long métrage africain', in D. Serceau, (ed.) (1985).
Propp, Vladimir (1968) *The Morphology of the Folktale*. Bloomington, Indiana University Press.
Rachety, Gehan, and Khalil Sabat (n.d.) *Importation of Films for Cinema and Television in Egypt*. Paris, UNESCO.
Racism, Colonialism and Cinema (1983) *Screen* (London), 24: 2 (special issue).
Ramzi, Kamal (1987) 'The Cairo International Film Festival 1986', *Cinema Life* (Damascus), 31–2 (in Arabic).
Ranger, Terence (1983) 'The invention of tradition in Africa', in Hobsbawm and Ranger (eds.) (1983).
Ricard, Alain (1983) 'Du théâtre au cinéma yoruba: le cas nigérian', in Binet *et al.* (eds.) (1983).
Ricard, Alain (1986) *L'Invention du théâtre: le théâtre et les comédiens en Afrique noire*. Lausanne, L'Age d'Homme.
Richards, Jeffrey (1973) *Visions and Yesterday*. London, Routledge and Kegan Paul.
Rida, Mohammed (n.d.) *The Book of Cinema (Kitab al-sinema)*. Beirut, al-Khulud (in Arabic).
Robbe-Grillet, Alain (1985) *Snapshots and Towards a New Novel*. London, Calder and Boyars.
Robbe-Grillet, Alain (1982) *Oeuvres cinématographiques*. Paris, Ministère des Relations Extérieurs (édition vidéographique).
Roberts, Andrew (1987) 'Africa on film to 1940', *History in Africa*, 14.
Roitfeld, Pierre (1980) *Afrique noire francophone*. Paris, Unifrance.
Rosen, Philip, (ed.) (1986) *Narrative, Apparatus, Cinema*. New York, Columbia University Press.
Rosenberg, Harold (1965) *The Anxious Object*. London, Thames and Hudson.
Rugh, William A. (1979) *The Arab Press*. London, Croom Helm.
Sadoul, Georges, (ed.) (1966) *The Cinema in the Arab Countries*. Beirut, Arab Film and Television Centre.

Sahin, Saifi (1988) interview with Rifat al-Mihi, *Alwan* (Beirut), 17–23 September (in Arabic).
Said, Edward W. (1985) *Orientalism*. Harmondsworth, Penguin.
al-Said, Isaam, and Ayse Parman (1976) *Geometric Concepts in Islamic Art*. Guildford, Scorpion and WIFT.
Salah, Ahmed (1988) 'Dreams of servant girls and dreams of Egyptian cinema', *Video 2000* (Beirut), fall (in Arabic).
Salmane, Hala, Simon Hartog and David Wilson (eds.) (1976) *Algerian Cinema*. London, British Film Institute.
Sartre, Jean-Paul, (ed.) (1977) *Du Maghreb, Les Temps Modernes* (special issue), October.
Scheinfeigel, Maxime (1985) '*Borom Sarret*, la fiction documentaire', in D. Serceau (ed.) (1985).
Schmidt, Nancy (1988) *Sub-Saharan African, Films and Filmmakers: an annotated bibliography*. London, Hans Zell.
Scohy, André (1958) 'L'action du gouvernement général du Congo-Belge dans l'éducation des masses par le cinéma', in *Le Cinéma et l'Afrique*.
Sellers, William (1958) 'The Production and Use of Films for Public Informational and Educational Purposes in the British African Territories', in *Le Cinéma et l'Afrique au sud du Sahara* (1958).
Sellin, Eric (1988) 'Obsession with the white page in Maghrebian fiction', *International Journal of Middle East Studies* (Cambridge), 20: 2.
Semaine du cinéma arabe du 14 au 21 décembre 1987, La (1987). Paris, Institut du Monde Arabe.
Sembene, Ousmane (1972) *The Money Order*, with *White Genesis*. London, Heinemann.
Sembene, Ousmane (1979) 'Observations', in *Symposium on Cinema*.
Sembene, Ousmane (1979a) *Borom Sarret* (script), *L'Avant-scène du cinéma* (Paris), 229, June.
Sembene, Ousmane (1982) 'Tu nous regardes comme des insectes', in Prédal (ed.) (1982).
'Séminaire sur le rôle du cinéaste dans l'éveil d'une conscience de civilisation noire – Ouagadougou 8–13 avril 1974' (1974). *Présence africaine*, Third World Foundation for Social & Economic Studies, London, 90.
Semsek, Hans Günther (1987) 'Popular culture versus mass culture', in Stauth and Zubaida (eds.) (1987).
Serceau, Daniel, (ed.) (1985a) *Sembène Ousmane*. Paris: *CinémAction*, 34.
Serceau, Daniel (1985a) '*Emitai*: l'échec d'une transposition dramatique', in D. Serceau, (ed.) (1985).
Serceau, Michel (1985) '*Niaye*: l'Afrique sans masque', in D. Serceau, (ed.) (1985).
'Situation du cinéma du tiers-monde' (1975), *Cinéma 75* (Paris), 195, January.
Smihi, Moumen (1987) 'Si l'image arabe venait à disparaître . . .', in Berrah *et al.* (eds.) (1987).
Smith, Anthony D. (1983) *State and Nation in the Third World*. Brighton, Wheatsheaf Books.
Smyth, Rosaleen (1983) 'The Central African Film Unit's images of empire, 1948–1963', *Historical Journal of Film, Radio and Television* (Abingdon), 3: 2.
Smyth, Rosaleen (1983a) 'Movies and mandarins: the official film and British colonial Africa', in Curran and Porter (eds.) (1983).

Smyth, Rosaleen (1988) 'The British Colonial Film Unit and sub-Saharan Africa, 1939–1945', *Historical Journal of Film, Radio and Television* (Abingdon), 8: 3.
Soyinka, Wole (1983) *Aké*. London, Arrow.
Spass, Lieve (1982) 'Female domestic labour in *Black Girl*', *Jump Cut* (Berkeley), 27, July.
Sperl, Stefan (1977) 'Islamic kingship and Arabic panegyric poetry in the early ninth century', *Journal of Arabic Literature* (Leiden), VIII.
Stapleton, Chris and Chris May (1987) *African All-stars: The Pop Music of a Continent*. London, Quartet.
Statie, Salah (1966) 'Islam and the image', in Sadoul (ed.) (1966).
Statistics on Film and Cinema: 1955–1977 (1981). Paris, UNESCO.
Stauth, Georg, and Sami Zubaida (eds.) (1987) *Mass Culture, Popular Culture and Social Life in the Middle East*. Frankfurt, Campus Verlag.
Steven, Peter, (ed.) (1985) *Jump Cut: Hollywood, politics, and counter cinema*. Toronto, Between the Lines.
Symposium on Cinema in Developing Countries (1979). New Delhi, Ministry of Information and Broadcasting.
Tamzali, Wassyla (1979) *En attendant Omar Gatlato*. Algiers, Editions EnAP.
Taylor, Clyde (1985) 'Decolonizing world cinema', *Third World Affairs 1985* (London).
Taylor, John Russell (1966), interview with Harold Pinter, *Sight and Sound* (London), 35: 4, autumn.
al-Tayyar, Rida (1981) *The City in Iraqi Cinema (al-madina fil-sinema al-'iraqiyya)*. Beirut, Arab Organization for Studies and Publication (in Arabic).
'Third World Film' (1982), *Jump Cut* (Berkeley), 27, July.
Thompson, Kristin (1985) *Exporting Entertainment*. London, British Film Institute.
Thoraval, Yves (1975) *Regards sur le cinéma égyptien*. Beirut, Dar el-Mashreq.
Todorov, Tzvetan, (ed.) (1965) *Théorie de la littérature*. Paris, Seuil.
Tomachevski, B. (1965) 'Thématique', in Todorov (ed.) (1965).
Tomaselli, Keyan (1989) *The Cinema of Apartheid*. London, Routledge.
Toumi, Mohsen (1977) 'De l'état', in Sartre (ed.) (1977).
Tradition orale et nouveaux médias (Fespaco) (1989). Brussels, OCIC.
Turvey, Gerry (1985) '*Xala* and the curse of neocolonialism', *Screen* (London), 26: 3–4.
Ukadike, Nwachukwu Frank (1989) 'Black African Cinema'. Unpublished thesis, New York University.
Van den Heuvel, Alexandre (1958) 'Convient-il de faire du 'film pour Africains'?', in *Le Cinéma et l'Afrique au sud du Sahara* (1958).
Van Wert, William F. (1979) 'Ideology in the Third World: a study of Sembene Ousmane and Glauber Rocha', *Quarterly Review of Film Studies* (New York), 4: 2.
Vernet, Marc (1989) 'Autour du suspens, réflexions sur le fétichisme', in Dhote (ed.) (1989).
'Vers un "cinema novo" égyptien' (1973) *Ecran* (Paris), 73, May.
Vieyra, Paulin Soumanou (1969) *Le Cinéma et l'Afrique*. Paris, Présence africaine.

Vieyra, Paulin Soumanou (1972) *Ousmane Sembène cinéaste*, Paris, Présence africaine.
Vieyra, Paulin Soumanou (1975) *Le Cinéma africain des origines à 1973*, Paris, Présence africaine.
Vieyra, Paulin Soumanou (1983) *Le Cinéma au Sénégal*, Brussels and Paris, OCIC and L'Harmattan.
Weaver, Harold (1982) 'The politics of African cinema', in Yearwood (ed.) (1982).
Welch, Anthony (1979) *Calligraphy in the Arts of the Muslim World*, Austin, University of Texas Press.
Willemen, Paul (1978) interview with Haile Gerima, *Framework* (London), 7–8, Spring.
Willemen, Paul (1987) 'The third cinema question', *Framework* (London), 34.
World Communications (1964) (1975), Paris, UNESCO.
Yearwood, Gladstone, (ed.) (1982) *Black Cinema Aesthetics*, Athens, Ohio University Center for Afro-American Studies.

المؤلفان فى سطور :

ليزابيث مالكموث :

دكتوراه فى الأدب العربى

كتبت العديد من المقالات عن السينما العربية واشتركت فى إخراج فيلم لحساب مجلس الفنون ببريطانيا العظمى .

تعيش حالياً فى قبرص وتعمل فى كتاب سيناريو الأفلام .

وروى آرمز :

أستاذ غير متفرغ للسينما فى جامعة ميدل سكس .

كتب بتوسع فى تاريخ السينما على مدى الأربعين سنة السابقة .

يهتم مؤخراً بالسينما فى العالم الثالث ومن كتبه عنها :

السينما فى العالم الثالث والغرب 1987 وتشمل إصداراته التالية :

السينما العربية والإفريقية 1991 بالاشتراك مع ليزابيث مالكموث .

قاموس مخرجى السينما فى شمال إفريقيا 1996 وعمر جاتلاتو 1998 وفيلم جزائرى إخراج مرزاق علواش وصور ما بعد الاستعمار .

دراسات فى سينما شمال إفريقية 2005 ومشروعه الحالى عن السينما الإفريقية شمال وجنوب الصحراء .

المترجمة فى سطور :

سهام عبد السلام محمد :

طبيبة ، وباحثة أنثربولوچية ، ومترجمة ، وناقدة سينمائية .

حصلت على بكالوريوس الطب والجراحة (جيد جدًا) ١٩٧٢ ، ثم دبلوم الدراسات العليا فى الطب المهنى وطب الصناعات (جيد) ١٩٧٦ ، من كلية الطب جامعة عين شمس . والماچستير فى الأنثربولوچيا من الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٩٨

كما حصلت على دبلوم الدراسات العليا فى النقد الفنى (جيد جدًا) ١٩٨٥ من أكاديمية الفنون .

من أهم أعمالها فى الترجمة :

- حين يكون الداء فى الدواء . دليل من إعداد الحركة الحية الدولية . قبرص ١٩٩١
- برنامج بورتيدج للتربية المبكرة . الطبعة المعربة التجريبية ١٩٩٣
- على هواها .. نظرة فاحصة : أفلام تجريبية لمخرجات من النمسا . صندوق التنمية الثقافية ١٩٩٤

مجموعة كتب غير منشورة ، ومجموعة مقالات ، ترجمت للاستخدام الداخلى فى معهد إعداد العاملين فى مهنة تنمية قدرات المعاقين بمركز عين شمس للتأهيل .

ومجموعة مقالات لمجلة الثقافة العالمية الكويتية ، ولبعض الجمعيات الأهلية المصرية .

كما عملت بالترجمة الفورية من الإنجليزية إلى العربية ، ومن العربية إلى الإنجليزية ، بمركز عين شمس للتأهيل ، وبورش عمل ومؤتمرات أخرى .

المراجع فى سطور :

هاشم النحاس :

مخرج وناقد سينمائى

أخرج أكثر من ٤٠ فيلمًا منها النيل أرزاق ١٩٧٢ ، والناس والبحيرة ، وتوشكى ، وشوا أبو أحمد .

مثلت أفلامه مصر فى العديد من المهرجانات الدولية وحصلت على ٢٠ جائزة دولية ومحلية .

ألف ١٠ كتب فى السينما منها : يوميات فيلم ١٩٦٧ ، ونجيب محفوظ على الشاشة ، والهوية القومية فى السينما العربية ، وصلاح أبو سيف .

ترجم عن الإنجليزية كتابين كيف تعمل المؤثرات السينمائية و«التكوين فى الصورة السينمائية» ، أشرف على تحرير سلسلة الكتاب السينمائى ٢٥ كتابًا ، الناشر : الهيئة العامة للكتاب .

عضو شعبة الفنون بالمجالس القومية المخصصة (منذ ١٩٨٦) .

عضو لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة منذ (١٩٨٠) .

عضو لجنة الفنون الاستشارية لمكتبة الإسكندرية (٢٠٠٣-٢٠٠٥) .

أستاذ السينما (غير المتفرغ بالجامعة الأمريكية وجامعة ٦ أكتوبر) .

رئيس مجلس الإدارة المنتخب بجمعية نقاد السينما المصرية (١٩٨٠-١٩٩٠) .

رئيس المركز القومى للسينما الأسبق .

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنبًا إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١-	اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢-	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣-	التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
٤-	كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنيكوفا	أحمد الحضرى
٥-	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦-	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧-	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨-	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩-	التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠-	خطاب الحكاية	چيرار چينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١-	مختارات شعرية	فيسوافا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢-	طريق الحرير	ديفيد براونيستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣-	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤-	التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥-	الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦-	أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عتمان
١٧-	مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨-	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩-	الأعمال الشعرية الكاملة	چورچ سفيريس	نعيم عطية
٢٠-	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١-	خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢-	مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣-	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤-	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥-	مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦-	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧-	التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بإشراف: جابر عصفور
٢٨-	رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩-	الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠-	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١-	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢-	الانقراض	ديفيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣-	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤-	الرواية العربية	روجر آلن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥-	الأسطورة والحداثة	پول ب . ديكسون	خليل كلفت
٣٦-	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

٣٧- واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨- نقد الحداثة	آلن تورين	أنور مغيث
٣٩- الحسد والإغريق	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠- قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١- ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد
٤٢- عالم ماك	بنجامين باربر	أحمد محمود
٤٣- اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	المهدى أخريف
٤٤- بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	مارلين تادرس
٤٥- التراث المغدور	روبرت دينا وجون فاين	أحمد محمود
٤٦- عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨- حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩- الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١- مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م. بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢- العلاج النفسى التدعيمى	ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣- الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤- المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥- ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧- الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨- مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩- المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠- التصميم والشكل	جوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١- موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	بإشراف : محمد الجوهرى
٦٢- لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى
٦٣- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤- برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	رمسيس عوض
٦٥- فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦- خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧- مختارات شعرية	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨- نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩- العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠- ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١- السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢- السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣- نقد استجابة القارئ	چين ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤- صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	حسن بيومى

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديڤيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبى	عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آياء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامتى	أشرف على دعدور
١٠٧-	صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر	نخبـة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من المؤلفين	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف

١١٣-	راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤-	مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥-	غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان
١١٦-	امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧-	المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨-	النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩-	النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠-	الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١-	الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢-	نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣-	الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنينل ألكسندرو فنا دولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤-	الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥-	التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديڤى	سمحة الخولى
١٢٦-	فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧-	إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨-	الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩-	الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠-	الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١-	مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢-	ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣-	الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤-	تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥-	المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦-	فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧-	مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	چوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨-	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩-	پارسيڤال (مسرحية)	ريتشارد ڤاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠-	حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١-	اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢-	الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣-	قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤-	صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥-	موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦-	الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالرءوف البمبى
١٤٧-	مسرحيتان	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨-	القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩-	النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠-	التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١-	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٢-	عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابى
١٥٣-	غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤-	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥-	الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦-	المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	مى التلمسانى
١٥٧-	خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨-	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٩-	الأيديولوچية	ديڤيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠-	آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١-	مسرحيتان من المسرح الإسبانى	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢-	تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣-	موسوعة علم الاجتماع (جـ ١)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤-	شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥-	حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦-	العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧-	فى عالم طاغور	رابندرنات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨-	دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩-	إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠-	الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١-	وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢-	حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابى
١٧٣-	معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤-	صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥-	التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦-	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧-	أنطون تشيخوف	هنرى ترواياً	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨-	مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩-	حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠-	قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١-	النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢-	العنف والنبوءة (شعر)	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣-	چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحى العشرى
١٨٤-	القاهرة: حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥-	أسفار العهد القديم فى التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦-	معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧-	الأرضة (رواية)	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨-	موت الأدب	ألفين كرنان	بدر الديب

١٨٩-	العمى والبصيرة: مقالات فى بلاغة النقد المعاصر	پول دى مان	ـد غانمى
١٩٠-	محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ـسن سيد فرجانى
١٩١-	الكلام رأسمال وقصص أخرى	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	مصطفى حجازى السيد
١٩٢-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
١٩٣-	عامل المنجم (رواية)	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد
١٩٤-	مختارات من النقد الانجلو-أمريكى الحديث	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥-	شتاء ٨٤ (رواية)	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦-	المهلة الأخيرة (رواية)	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧-	سيرة الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨-	الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩-	تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداو	جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠-	ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	جيرمى سيبروك	فخرى لبيب
٢٠١-	الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣-	الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤-	تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد هويدى
٢٠٥-	الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورز	أحمد مستجير
٢٠٦-	الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧-	ليل أفريقى (رواية)	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨-	شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩-	السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠-	مثنويات حكيم سنائى (شعر)	سنائى الغزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١-	فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢-	قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣-	مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤-	قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	محمد محيى الدين
٢١٥-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢١٦-	جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧-	مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	نادية البنهاوى
٢١٨-	لعبة الحجلة (رواية)	خوليو كورتاثار	على إبراهيم منوفى
٢١٩-	بقايا اليوم (رواية)	كازو إيشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠-	الهيولية فى الكون	بارى باركر	على يوسف على
٢٢١-	شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢-	فرانز كافكا	رونالد جراى	نسيم مجلى
٢٢٣-	العلم فى مجتمع حر	باول فيرابند	السيد محمد نفادى
٢٢٤-	دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥-	حكاية غريق (رواية)	جابرييل جارثيا ماركيث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦-	أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	طاهر محمد على البربرى

٢٢٧- المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	خوسيه ماريا ديث بوركى	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨- علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت ولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩- مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠- عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١- الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمى سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢- ما بعد المعلومات	توم ستونير	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣- فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى	آرثر هيرمان	طلعت الشايب
٢٣٤- الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥- ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦- الولاية	ميشيل شودكيفيتش	أحمد الطيب
٢٣٧- مصر أرض الوادى	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨- العولمة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩- العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلا رامراز - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠- الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاى حافظ	صلاح محجوب إدريس
٢٤١- فى انتظار البرابرة (رواية)	ج. م. كوتزى	ابتسام عبدالله
٢٤٢- سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن
٢٤٣- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٤٤- الغليان (رواية)	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥- نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس وآخرون	توفيق على منصور
٢٤٦- مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركيث	على إبراهيم منوفى
٢٤٧- الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر أرمبرست	محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨- حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩- لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠- علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١- موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٥٢- رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣- تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوڤا	حسن بيومى
٢٥٤- أقدم لك: الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥- أقدم لك: أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦- أقدم لك: ديكارت	ديف روبنسون وكريس جارات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧- تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨- الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩- مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	نخبة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠- موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٦١- رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢- مدينة المعجزات (رواية)	إدواردو مندوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣- الكشف عن حافة الزمن	چون جريبين	على يوسف على
٢٦٤- إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض

٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل د.	...س عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكى
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم جيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم جيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سى. باترسون	شوقى جلال
٢٧٢-	الأديرة الأثرية فى مصر	سى. سى. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣-	الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر	جوان كول	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة باربارا (رواية)	رومولو جاييجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمسانى
٢٧٧-	الچينات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١-	الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الرءوف البمبى
٢٨٤-	هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عتمان
٢٨٥-	رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى	حسن نظامى الدهلوى	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديفيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منوچهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روجر آلن	مجدى توفيق وآخرون
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل وبيل موريز	بدر الديب
٢٩٦-	مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	جين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	أقدم لك: فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام

٣٠٣- أقدم لك: بوذا	جين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤- أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥- الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦- الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	جان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧- أقدم لك: الشعور	ديفيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكى
٣٠٨- أقدم لك: علم الوراثة	ستيف جونز وبورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٣٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٣١٠- أقدم لك: يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٣١١- مقال فى المنهج الفلسفى	ر.ج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢- روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حليم
٣١٣- أمثال فلسطينية (شعر)	خايير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٣١٤- مارسيل دوشامب: الفن كعدم	جانيس مينيك	هويدا السباعى
٣١٥- جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحى
٣١٦- محاكمة سقراط	أى. ف. ستون	نسيم مجلى
٣١٧- بلا غد	س. شير لايموفا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٣١٩- صور دريدا	جايترى اسبيفاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليفى برو فنسال	بإشراف: صلاح فضل
٣٢٢- وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو يوجين كلينباور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣- فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم محمد فوزى
٣٢٤- اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٣٢٥- عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦- المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧- مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨- يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠- كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٣٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢- شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣- الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤- لقطات من المستقبل	آرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٣٣٦- متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٣٣٧- فلسفة الولاء	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٣٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

٣٤١- قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا رلكه	حسن حلمى
٣٤٢- سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٤٣- العالم البرجوازى الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٣٤٤- الموت فى الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
٣٤٥- الركض خلف الزمان (شعر)	بونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦- سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٣٤٧- الصبية الطائشون (رواية)	جان كوكتو	بكر الحلو
٣٤٨- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٤٩- دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٣٥٠- بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٣٥١- مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
٣٥٢- قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٣٥٣- الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٤- الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٥- التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوى
٣٥٦- الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٣٥٧- متون هرمس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
٣٥٨- أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٣٥٩- محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٣٦٠- أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٣٦١- التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢- تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٣٦٣- حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبرى محمد حسن
٣٦٤- حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٣٦٥- سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٣٦٦- نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٣٦٧- القلم الجرئ	مجموعة من المؤلفين	البرّاق عبدالهادى رضا
٣٦٨- المصطلح السردى: معجم مصطلحات	جيرالد برنس	عابد خزندار
٣٦٩- المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٣٧٠- الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٣٧١- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٧٢- عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣- كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٣٧٤- اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٣٧٥- الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٣٧٦- الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	جان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٣٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٧٨- المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

٣٧٩-	ملك فى الحديقة (رواية)	سنيل باث	جمال عبدالرحمن
٣٨٠-	حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٣٨١-	أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢-	تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	أحمد محمد نادى
٣٨٣-	هدية الحجاز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٨٤-	القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٣٨٥-	مشترى العشق (رواية)	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٨٦-	دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧-	أغنيات وسوناتات (شعر)	چون دن	بهاء چاهين
٣٨٨-	مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٣٨٩-	تفاهم وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٩٠-	الأرشيفات والمدن الكبرى	إم. فى. روبرتس	عثمان مصطفى عثمان
٣٩١-	الحافلة الليلكية (رواية)	مايف بينشى	منى الدروبى
٣٩٢-	مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانجا	عبداللطيف عبدالحليم
٣٩٣-	فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
٣٩٤-	القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	هاشم أحمد محمد
٣٩٥-	آلام سياوش (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
٣٩٦-	السافاك	تقى نجارى راد	محمود علاوى
٣٩٧-	أقدم لك: نيتشه	لورانس جين وكيتى شين	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٨-	أقدم لك: سارتر	فيليب تودى وهوارد ريد	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٩-	أقدم لك: كامى	ديفيد ميروفتش وآلن كوركس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠-	مومو (رواية)	ميشائيل إنده	باهر الجوهرى
٤٠١-	أقدم لك: علم الرياضيات	زياودن ساردر وآخرون	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢-	أقدم لك: ستيفن هوكنج	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣-	ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)	توبور شتورم وجوتفرد كوار	عماد حسن بكر
٤٠٤-	تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥-	إيزابيل (رواية)	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦-	المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧-	الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	مجموعة من المؤلفين	طلعت شاهين
٤٠٨-	معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
٤٠٩-	انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
٤١٠-	خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
٤١١-	همس من الماضى	جينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٤١٣-	أغنيات المنفى (شعر)	ناظم حكمت	محمد البخارى
٤١٤-	الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	أمل الصبان
٤١٥-	صورة كوكب (مسرحية)	فريدريش دورينمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦-	مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	محمد مصطفى بدوى

٤١٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبى للإسكندرية	جون مارلو	نسيم مجلى
٤٢٠-	مكرو ميجاس (قصة فلسفية)	فولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول	روى متحدة	أشرف كيلانى
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	بانديراس الطاغية (رواية)	باى إنكلان	ثريا شلبى
٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩-	أقدم لك: هيجل	ليود سبنسر وأندزجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	أقدم لك: ماكياڤللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	أقدم لك: جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤-	أقدم لك: الرومانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى	شبلى النعمانى	جلال الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المرابى (رواية)	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣-	اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥-	حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧-	أقدم لك: نظرية الكم	ج. پ. ماك إيڤوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٨-	أقدم لك: علم نفس التطور	ديلان إيڤانز وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٩-	أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠-	أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١-	أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إيجينانزى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤-	خمسون عاماً من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥- تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦- لا تنسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧- النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨- الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩- نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠- أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١- أقدم لك: لكان	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢- طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣- الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤- ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥- قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦- حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧- التفكير السياسى والنظرة السياسية	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨- روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩- جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠- الأراضى والجودة البيئية	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد الننة
٤٧١- رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢- دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣- دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤- الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥- صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦- أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧- تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨- الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩- المقهـــى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠- تساى ون جى (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١- بردة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢- موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣- النسوية وما بعد النسوية	سارة جامبل	أحمد الشامى
٤٨٤- جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥- التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦- الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧- الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨- الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩- هُسرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	إدموند هُسرل	محمود رجب
٤٩٠- أسمار الببغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١- نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢- محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	محمد رفعت عواد

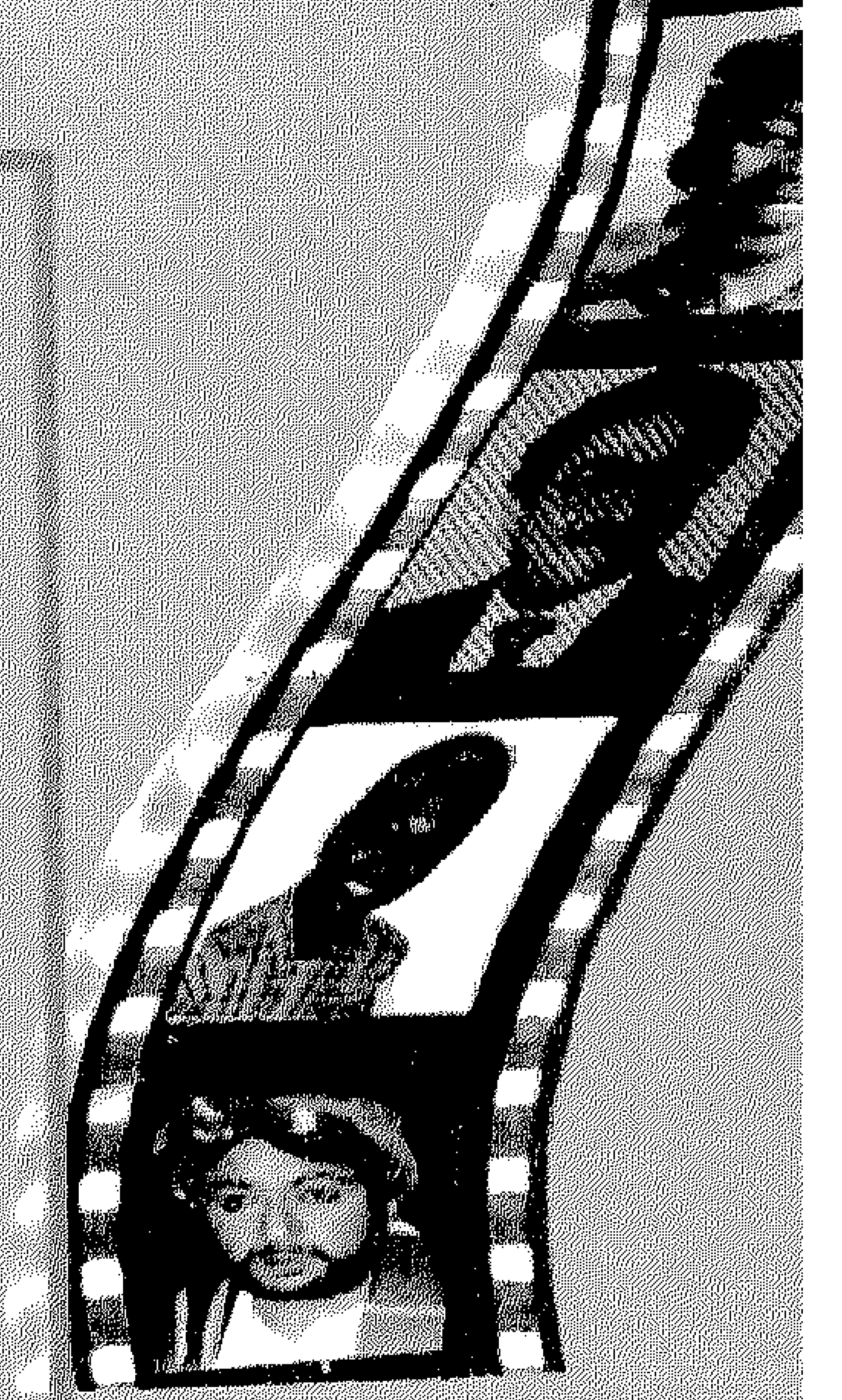
٤٩٣–	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤–	كتاب الموتى: الخروج فى النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥–	اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦–	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٤٩٧–	العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨–	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩–	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠–	فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١–	تاريخ النساء فى الغرب (جـ١)	آرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢–	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣–	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤–	كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥–	كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦–	ربما كان قديساً (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧–	سيدة الماضى الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨–	المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩–	الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك	آدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠–	الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولدونى	عبدالرازق عيد
٥١١–	كوكب مرقَّع (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢–	كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣–	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤–	مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥–	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦–	إرادة الإنسان فى علاج الإدمان	أرنولد واشنطون ودونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧–	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨–	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩–	محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠–	الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١–	قاموس تراجم مصر الحديثة	آرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢–	إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣–	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤–	الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥–	موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦–	أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	محيى الدين مزيد
٥٢٧–	أقدم لك: كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨–	أقدم لك: تروتسكى والماركسية	طارق على وفِلْ إيفانز	جمال الجزيرى
٥٢٩–	بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ
٥٣٠–	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر

٥٣١- ما الذى حَدَثَ فى «حَدَث» ١١ سبتمبر؟	چاك دريدا	صفاء فتحى
٥٣٢- المغامرُ والمستشرق	هنرى لورنس	بشير السباعى
٥٣٣- تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوى
٥٣٤- الإسلاميون الجزائريون	سيڤرين لابا	حمادة إبراهيم
٥٣٥- مخزن الأسرار (شعر)	نظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
٥٣٦- الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون ولورانس هاريزون	شوقى جلال
٥٣٧- الحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالغفار مكاوى
٥٣٨- النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى	كيت دانيلر	محمد الحديدى
٥٣٩- خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحى
٥٤٠- توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رءوف عباس
٥٤١- هى تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢- قصص مختارة من الأدب اليونانى الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣- أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤- أقدم لك: ميلانى كلاين	روبرت هنشل وآخرون	حمدى الجابرى
٥٤٥- يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦- ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق على منصور
٥٤٧- أقدم لك: بارت	فيليب تودى وآن كورس	جمال الجزيرى
٥٤٨- أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون	حمدى الجابرى
٥٤٩- أقدم لك: علم العلامات	بول كوبلى وليتاجانز	جمال الجزيرى
٥٥٠- أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدى الجابرى
٥٥١- الموسيقى والعولمة	سايمون ماندى	سمحة الخولى
٥٥٢- قصص مثالية	ميجيل دى ثربانتس	على عبد الرءوف البمبى
٥٥٣- مدخل للشعر الفرنسى الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤- مصر فى عهد محمد على	عفاف لطفى السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥- الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادى والعشرين	أناتولى أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالى
٥٥٦- أقدم لك: چان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدى الجابرى
٥٥٧- أقدم لك: الماركيز دى ساد	ستوارت هود وجراهام كرولى	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨- أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيودين ساردارويورين ڤان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩- الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجى	عبدالحى أحمد سالم
٥٦٠- صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦١- جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦٢- بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣- ورود الخريف (مسرحية)	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٤- عُش الغريب (مسرحية)	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٥- الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦- تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى	موريس بيشوب	على السيد على
٥٦٧- الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨- الأصولى فى الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩–	موقع الثقافة	هومى بابا	ثائر ديب
٥٧٠–	دول الخليج الفارسى	سير رويرت هاى	يوسف الشارونى
٥٧١–	تاريخ النقد الإسبانى المعاصر	إيميليا دى ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢–	الطب فى زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣–	أقدم لك: فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتى	جمال الجزيرى
٥٧٤–	مصر القديمة فى عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعى
٥٧٥–	الاقتصاد السياسى للعولمة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦–	فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشرى محمد
٥٧٧–	مغامرات بينوكيو	كارلو كولودى	محمد قدرى عمارة
٥٧٨–	الجماليات عند كيتس وهنت	أيومى ميزوكوشى	محمد إبراهيم وعصام عبد الرءوف
٥٧٩–	أقدم لك: تشومسكى	چون ماهر وچودى جرونز	محيى الدين مزيد
٥٨٠–	دائرة المعارف الدولية (مج١)	جون فيزر وبول سيترجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٥٨١–	الحمقى يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢–	مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣–	الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤–	سفر (رواية)	محمود دولت أبادى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥–	الأمير احتجاب (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦–	السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس وروى أرمز	سهام عبد السلام

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٤٦١ / ٢٠٠٣



السينما العربية والأفريقية

يعرض الكتاب تخطيطًا لبوادر بزوغ فن السينما فى المنطقتين العربية والأفريقية منذ عهد الاستعمار إلى عهد الاستقلال، وما صاحب ذلك من ضغوط سياسية واقتصادية واجتماعية، وذلك فى شكل سلسلة من المقالات عن صيغ الأفلام ثم التركيز على أهم مكونات القصة وتحليل إشكاليات السرد الروائى وإشكاليات التمثيل، كما يتتبع الكتاب صحوة البطل والبطلة وزلات أقدامهما وانحدارهما إلى السفح، ويصف كيفية تشكل العالمين العربى والأفريقى فى السينما من باب السرد الروائى.

والكتاب يقدم خلاصة وثائقية عن صناعة الأفلام العربية والأفريقية.



الغلاف : عمرو الكفراوى